



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
*SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE
POSGRADO*
*MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE***

LA CONFORMACIÓN DE UNA ESTÉTICA DE LO SAGRADO EN
“*EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE*” DE MARTIN HEIDEGGER

PRESENTA:

Yoan Miguel Parra Marrero

TESIS

Para Obtener el Grado de:
Maestro en Estética y Arte

DIRECTOR:

Víctor Gerardo Rivas López

Puebla, Pue. 9 de enero de 2020



AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a los asesores de esta tesis, los doctores Víctor Gerardo Rivas López y Nemrod Carrasco Nicola, por sus correcciones, consejos y debates precisos para que esta tesis llegara a término en su estructura y conformación.

A mis padres por su apoyo incondicional y por estar siempre ahí, contra viento y marea.

A los profesores de cada uno de los módulos impartidos, por su enseñanza enriquecedora cada semestre.

Un gracias especial al doctor José Ramón Fabelo por su mano amiga siempre y en los momentos más difíciles.

A la dirección de la facultad de posgrados por su amabilidad y apoyo incontable para con mi persona.

Un particular gracias a nuestra secretaria “ontológica” Conchita, pues sin ella el posgrado de la MEYA estaría perdido.

A todos aquellos que han hecho mi estancia en México más feliz y grata.

Para Carmen López Barrón

INTRODUCCIÓN

Un fantasma recorre América. Y también Europa. El fantasma de lo sagrado. En el medio de la imparable globalización neoliberal y la expansiva tecnologización, aparecen los debates famosos sobre ateísmo de Richard Dawkins, las severas doctrinas cienciológicas, así como el creciente interés por parte de la academia por la temática sacra (desde inicios del siglo XX con Wundt y James en la psicología de la religión, pasando por Husserl y Heidegger en el ámbito filosófico, y Martín Velasco y Mircea Eliade en la antropología, por sólo mencionar algunos. Todos ellos un tipo de reminiscencia o sombra de ese elemento que aquí se pretende analizar. Al respecto, el tema que nos ocupa es el pensamiento del filósofo Martín Heidegger (1889-1976) durante los años 30 acerca de este concepto de lo sagrado; especialmente en su obra el Origen de la obra de arte (*Der Ursprung des Kunstwerkes* 1935-1936). Nuestra preocupación va dirigida a cuál es el lugar que ocupa o el papel que juega este ensayo sobre el arte en el sistema heideggeriano y a su vez, en la lógica del pensamiento filosófico de la segunda mitad del siglo XX. Un ensayo donde no se hace una conceptualización teórica, sino que se describen ciertos fenómenos que se expondrán aquí.

La comprensión de lo sagrado hasta el día de hoy está marcada y contaminada por rasgos apologeticos e iconoclastas que han condicionado su percepción y concepción. Nociones que van desde la alusión a un espacio inviolable a un rasgo de trascendencia supranatural. En este sentido se habla de un “arte sagrado” con las características antes mencionadas. Se podría pensar que el arte tiene pues, una tendencia a evadir lo real en tanto se basa en la apariencia y la no reproducción mimética de la realidad, como ya han explicado muchos autores en este campo. No obstante, pensar que el arte está separado de lo real es renegar justamente esa cualidad en la obra de arte que consiste en abrir un ámbito de posibilidad en el cual la libertad del hombre halla su espacio vital. Como dijera Ernst Bloch en el apartado sobre la utopía estética a propósito de Goethe: “La obra de arte expande la naturaleza sin ir más allá de ella”¹ Sin embargo los tiempos actuales y nociones

¹ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, p. 248.

como el arte por el arte han desviado el curso y la función integral social que el arte poseía tiempo atrás, como por ejemplo en la sociedad de la Edad Media.

No se puede comprender la civilización occidental y en general las civilizaciones sin la noción de lo sagrado. Lo sagrado es, a partir de una primera interpretación, aquello que pone al hombre en relación con su propio origen. Ahora, ¿qué es origen? Desde un plano estrictamente religioso se diría que se trata de la alianza originaria del primer hombre con Dios en el inicio de los tiempos en el jardín del Edén. En cambio, origen, cómo se verá más adelante, entrañará otras acepciones y predicados alejados del sentido común. En Heidegger se habla también de una alianza originaria, pero de otra índole obviamente.

Lo sagrado no sólo ha constituido un concepto central para el pensamiento filosófico en general sino también para la religión y las diferentes artes. Lo *sacrum* aparece, tomando la palabra de la teología protestante alemana, más allá de la religión como un elemento fundante que produce al tiempo que legitima una concepción del mundo a través de la obra de arte. Ejemplo de ello puede encontrarse en la arquitectura barroca y en muchos motivos de la pintura clásica e impresionista; baste citar a Diego Velázquez o Cézanne. Por otro lado, lo sagrado forma parte del quehacer teórico tanto de Platón, como de autores más cercanos y de otra índole como Dostoievski y Hölderlin hasta llegar a nuestros tiempos con los análisis de Martin Heidegger, Giorgio Agamben o Jean-Luc Marion. Es decir, se trata de una problemática que transversaliza la historia de la filosofía y de la teología respectivamente.

En el ámbito que nos ocupa, es decir, desde el punto de vista de la filosofía, el espacio de lo sagrado se comprende desde una pregunta fundamental: ¿Cómo es el trato de un individuo con su situación en el mundo? ¿Cómo se relaciona él mismo con el Ser? Por ende, esta noción implica y demanda análisis teóricos profundos y pertinentes en tanto se halla estrechamente relacionada en el campo filosófico con la existencia humana finita y su “salvación” en medio de un panorama globalizador y alienante que cada vez más se impone a esta misma condición humana finita. La obra de arte sería, en este sentido, el puente unificador de lo finito y lo infinito.

Los discursos y saberes de la Modernidad han contribuido en cierta medida a des-relacionar al hombre de su esencia y alejarlo de su encuentro con el Ser. Por ello, una dilucidación de

ese campo de “lo sacro” como lo comprendieron Hölderlin y Heidegger, y que se deslinda de cualquier interpretación trascendental infinita y escatológica, resulta apremiante para una visión de nuestra realidad contemporánea.

Ahora bien, la clarificación de este tema en sentido general denota la posibilidad de un enriquecimiento en tres dimensiones específicas del pensamiento, lo cual, cabe añadir, no significa por ello que se encuentren aisladas una de otra. La dilucidación de lo que es dado en llamar el “mundo fáctico” primigenio mediante el análisis de la ontología especial del arte heideggeriana, y en consecuencia la conformación de lo que llamo una *estética de lo Sagrado*², lo cual no sólo abre el camino para un sostenimiento conceptual y metodológico para las ciencias humanas y su revaloración desde otro fundamento, sino que tal problemática contribuye en buena medida al enriquecimiento de los debates teológicos que se suceden en la actualidad y que tienen como figuras esenciales e iniciadoras a algunos pensadores de la “renovación teológica”³ por excelencia como Karl Rahner, Karl Barth, Hans Urs von Balthasar y Rudolf Bultmann (este último amigo de Martin Heidegger). Por último, el horizonte evidentemente ontológico e histórico que caracteriza a esta estética resulta pertinente para los estudios y debates contemporáneos sobre la obra de arte y sus nuevas formas de expresión y elaboración, en donde ya no habría cabida para un objeto valorativo posicionado ante un sujeto clásico de corte pasivo contemplativo afectado de sensaciones y representaciones.

A diferencia de la estética moderna, Heidegger entiende la obra de arte como aquello que posee por su condición especial, la capacidad de mostrarle al hombre lo infinito en el particular finito. Todo lo anterior mencionado, así como la introducción de categorías como “mundo”, y “verdad”, comúnmente asociadas a la epistemología y la ciencia, permite entender el arte y lo sagrado desde una visión inmanente a la realidad del hombre más allá del goce puramente estético; marcando así, una ruptura con el pensamiento clásico acerca

² A partir de este momento nos referiremos al término Sagrado con mayúscula por razones que se desprenderán después.

³ Grupo de teólogos reformadores, en su mayoría católicos, que surgió a inicios del siglo XX y cuyas ideas influenciaron en la forma de interpretación de los textos bíblicos y la actitud del hombre hacia el mundo. Se oponían al catolicismo tradicional y a la idea de escatología en sentido lineal como verdad última temporal. Esto se debe a que muchos de ellos se hallaban marcados por la filosofía y en especial por el pensamiento de Kierkegaard y Heidegger. La nueva escatología o fe se basaba en la forma en que nos constituimos dentro de la vida en un instante o presente histórico fundamental; lo cual resulta pertinente en los tiempos actuales en donde el hombre se halla inmerso, citando a Heidegger, en un olvido respecto al Ser.

del arte. No obstante, como se verá a continuación, esta ruptura no es total e influye en el propio pensamiento de Heidegger en esta época. En sentido general, la investigación no sólo contribuiría a llenar el vacío de los estudios heideggerianos sobre el problema de lo sagrado, sino que abriría un espacio más para el debate actual sobre la relación del arte y lo sagrado, donde han participado en este sentido figuras tan esenciales como Stefan Morawski y Louis Dupré en los años 70 y 80 del siglo pasado.

Varios han sido los textos y autores consultados para la realización de esta tesis investigativa. Una gran parte de ellos pertenece a las corrientes tanto estético-fenomenológicas como teológicas de investigación. Autores de corte más clásico como Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Hans G. Gadamer, y Giorgio Agamben, y otros como Jean-Luc Marion, Louis Dupré, Arturo Leyte, Franco Volpi, Jaime Echarri, Friedrich von Herrmann, Enzo Solari y Claudia Barrera aportaron luces al proyecto, en su mayoría autores de la segunda mitad del siglo pasado. Ellos, así como toda la bibliografía, fueron consultados para revelar el problema de la existencia y su historicidad estableciendo con ello la puerta a una estética diferente de lo Sagrado a como es entendida en la Modernidad e incluso hoy por algunas tendencias antropológicas.

La concepción metódica de la investigación parte en primer lugar, de los métodos clásicos de análisis y síntesis puesto que se intenta entre otras cosas también, el análisis de una serie de conceptos y su sistematización o culminación en un aparato conceptual, pero siempre bajo el rótulo hermenéutico de develar lo no expresado en lo expresado y principalmente bajo el espíritu estructuralista foucaultiano que busca analizar el objeto en particular “tanto en sus leyes internas como en las condiciones de aparición y surgimiento”⁴. Por ende, el primer capítulo se basará justamente en una reconstrucción del pensamiento estético moderno que funge como antesala directa a lo que Heidegger luego problematizará. En modo alguno se pretende analizar Heidegger desde Heidegger, puesto que no nos llevaría a un resultado serio y científico. Por eso fue de gran ayuda metodológicamente hablando el despliegue de una analítica genética y estructural, tan usada por Foucault y por sus maestros Georges Canguilhem y Georges Dumézil en sus investigaciones.

⁴ Michel Foucault, *El Yo minimalista y otras conversaciones*, p.33.

En este sentido el estudio genético consiste en preguntar por los sedimentos que conforman la obra o el concepto en cuestión y las formas de las que se nutrió, etc. El estudio o análisis estructural permite preguntar por el lugar, la posición de dicho concepto u obra en el sistema global, tanto de un autor como en un sistema de pensamiento. A continuación, presentamos la estructura metodológica del trabajo, que por demás consta de tres capítulos.

Tema:

La conformación de una estética de lo Sagrado en El origen de la obra de arte de Martin Heidegger.

Problema:

¿Por qué el despliegue fenomenológico de las concepciones heideggerianas de “verdad,” “mundo” y “tierra” radicadas en *El origen de la obra de arte* puede representar la condición de posibilidad de una estética de lo Sagrado?

Objetivo General:

Demostrar la posibilidad de conformación de una estética de lo Sagrado en *El origen de la obra de arte* de Heidegger, a partir del análisis previo de las nociones de verdad, mundo y tierra como fundamentos primordiales de su concepción acerca del arte y lo Sagrado.

Objetivos específicos:

-Analizar el concepto de “verdad” en los marcos de la estética moderna, así como dentro de la concepción heideggeriana del arte, en tanto indicador esencial para la conformación de la pregunta acerca de lo estético como tal.

-Explicar la relación “mundo y tierra” y su vinculación al problema de la “verdad” en pos de la elaboración de la pregunta por lo Sagrado en *El origen de la obra de arte*.

-Dilucidar la cuestión heideggeriana del “Dichtung” (lo poético) en El origen de la obra de arte y con ello enlazar lo precedente para el esbozo de una estética de lo Sagrado.

Hipótesis:

El despliegue fenomenológico de las nociones de “mundo”, “tierra” y “verdad” en *El origen de la obra de arte* posibilita el camino para una estética diferente de lo Sagrado.

También resultaron de ayuda para este proyecto las nociones de trascendencia y de lo Absoluto planteadas por el filósofo contemporáneo Louis Dupré en sus libros *The quest of the Absolute: Birth and decline of european romanticism* y *Religious mystery and rational reflection*, los cuales enriquecieron el problema de lo Sagrado en muchos sentidos pero sobre todo desde la óptica de una trascendencia invadida de tiempo y mundo que representa al “nosotros mismos” como historicidades encarnadas que buscamos autoconstituarnos, y donde se sigue la idea heideggeriana de una vivencia originaria ateorética o atemática dentro de la existencia humana. Tal idea se verá con detenimiento en los dos últimos capítulos. La estructura de la tesis está conformada por una sección dedicada a pensar lo estético desde la Modernidad, la segunda sección aborda el significado de aquello que nombramos como lo Sagrado y el último capítulo enlaza ambas nociones y esboza lo que aquí se define como estética de lo Sagrado en el pensamiento de Heidegger.

I.I *La estética como “verdad”. La verdad en el mundo moderno*

Para dilucidar las nociones de “mundo” y lo “sagrado” en el *Origen de la obra de arte* es preciso volver al fundamento de lo estético en la Modernidad en tanto el ensayo de Heidegger es un continuo diálogo con el mismo. Se trata pues, de una reconstrucción que nos guiará en la comprensión del ensayo a analizar.

La estética desde su surgimiento como disciplina, toma la obra de arte como un objeto, el objeto de la *aisthesis*; un concepto que designa, como es harto sabido en muchos estudios, una forma de sensibilidad que no sólo involucra sensoriedad, intuición inmediata, etc. sino un conocimiento de lo percibido y sentido. Sensibilidad es al mismo tiempo *episteme* y tal integración de los elementos dados en una situación es aquello que denominamos como experiencia. Así lo expresa el filósofo y pedagogo norteamericano John Dewey:

Una experiencia tiene modelo y estructura, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones. Poner una mano en el fuego, que la consume, no es necesariamente tener una experiencia. La acción y su consecuencia deben estar juntas en la percepción. Esta relación es la que da significado; captarla es el objetivo de toda inteligencia. El objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia.⁵

No obstante, se rastrearán algunos antecedentes teóricos a esta definición para comprender de una manera lógica e histórica la evolución de la estética y sus nociones dentro de ese campo discursivo llamado Modernidad y conjuntamente con ello, la definición de “verdad” en este periodo.

Puede hablarse de dos momentos cruciales. El primero se vislumbra durante los siglos XVI y XVII con el auge del empirismo inglés, donde el concepto de experiencia en general (incluido lo sensible, los acercamientos a lo bello, intuitivo, etc.) poseía una naturaleza

⁵ John Dewey, *El arte como experiencia*. p. 51.

pasiva. John Locke (1637-1704), una de las figuras más conocidas de este movimiento, reducía la experiencia de lo sensible a la captación de datos que luego eran sintetizados o integrados en el entendimiento, principal artífice de este proceso:

Inicialmente, los sentidos dan entrada a ideas particulares y llenan un receptáculo hasta entonces vacío y la mente, familiarizándose poco a poco con alguna de esas ideas, las aloja en la memoria y les da nombre. Más adelante, la mente la abstrae y paulatinamente aprende el uso de los nombres generales. De este modo, llega a surtirse la mente de ideas y de lenguaje, materiales adecuados para ejercitar su facultad discursiva. Y el uso de la razón aparece a diario más visible, a medida que esos materiales que la ocupan, aumentan.⁶

En este sentido la *aisthesis* no representaba un conocimiento y menos un objeto de conocimiento (tanto para los racionalistas como los empiristas), y pese a ser la puerta de “acceso” a la posterior elaboración en el entendimiento, indicaba además los engaños e ilusiones que obstaculizaban el paso limpio a la razón. Este es el caso de René Descartes (1596-1650). Aunque Descartes no realizó ninguna teoría estética y desdeñó de hecho lo bello percibido (lo adscribía a los caprichos de cada individuo), su teoría del *Cogito* influyó sobremanera en los estudios estéticos posteriores a su muerte. La idea de un sujeto autónomo a través tanto de la duda como de la certeza de su propio pensamiento y la idea de una subjetividad dueña de sus representaciones, abría claramente el camino para la investigación de la subjetividad estética moderna, sobre todo en la investigación kantiana.

Es preciso señalar la importancia del cartesianismo para sus predecesores. En esencia, el que el hombre ahora se sepa capaz de conducirse a voluntad o mediante las únicas reglas de razón, siendo autocentrado y con pleno dominio de sus voluntades, influirá en todos los autores siguientes. Obliga a la estética moderna a plantearse ciertas preguntas como ¿puede haber un juicio personal o universal sobre lo bello? ¿Puede estudiarse lo bello objetivamente hablando? ¿La belleza se atiene a reglas específicas del pensamiento o escapa a toda razón?

⁶ John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. p. 29.

Por otro lado, su noción de verdad ligada a la certeza impregnará de una u otra forma el espíritu moderno hasta la llegada del Idealismo alemán. La verdad en el *Discurso del método* es certeza. Es decir, la posibilidad de un conocimiento claro y distinto. La verdad por ende significa que en el sujeto se da la conciencia de que la idea es clara y distinta, mediante la correlación en su pensamiento de su proposición y el objeto al que refiere la proposición. Dicho en otras palabras, entre la cosa y la mente se interpone un tercer elemento, la idea clara y distinta, y mediante la regla de evidencia este resultado es cierto, por ende, es verdadero: “Digo, pues, que esta idea del ente sumamente perfecto e infinito es la más verdadera; pues, aunque acaso pueda fingirse que tal ente no existe, no puede fingirse sin embargo que su idea no me represente nada real, como dije antes de la idea del frío. Es también la más clara y distinta, pues todo lo que clara y distintamente percibo que es real y verdadero y que tiene alguna perfección está íntegramente contenido en esa idea.”⁷

Por supuesto al final de estas cuestiones se encuentra Dios como la garantía de tal certidumbre. Pero resumiendo lo dicho hasta ahora, esta verdad formal de correlación en el pensamiento llegará hasta Kant y terminará cuando el idealismo alemán defina la verdad como un proceso que involucra el “todo”.

La teoría de varios de estos autores del racionalismo y del empirismo como es el caso de Locke, tendrá una fuerte incidencia en ideas posteriores acerca de lo bello principalmente en las ideas del Conde de Shaftesbury, Francis Hutcheson, entre otros. El espíritu de esta época era que el hombre podía percibir inmediatamente la belleza a través de los sentidos. Definir o tener un criterio de belleza importaba poco. No fue hasta la entrada de Hume en escena y luego actores como Baumgarten y Kant, cuando se consolida la experiencia como algo vinculado a la reflexión y la imaginación.

Ahora bien, el segundo momento al que hacíamos referencia es justo el momento del surgimiento de la estética como disciplina autónoma y donde la experiencia estética no será pasiva como por ejemplo en el caso de los empiristas, sino que tendrá un papel activo y por demás reflexionante. Decir experiencia estética es decir reflexión estética. El eje precursor de esta segunda etapa radica a mi juicio, en el creador de hecho, del nombre “estética” tal como lo conocemos: Alexandr Baumgarten (1714-1762).

⁷ René Descartes, *Meditaciones metafísicas y otros textos*. p. 42.

Quisiera detenerme en Baumgarten por varias razones. No sólo porque se trata del fundador de dicha ciencia de lo estético y de la palabra como tal, sino porque considero que su pensamiento constituye un intermedio perdido entre lo que significó la modernidad en términos estéticos después de él (Kant, Schiller, los románticos, etc.) y lo que vino después en el periodo decadente moderno con Hegel, Nietzsche hasta Heidegger. Esto quedará demostrado en lo que sigue.

En primer lugar, con Baumgarten la experiencia estética toma un giro considerable por dos motivos concretos: el primero estriba en que a partir de esta etapa (siglo XVIII), entra al escenario como protagonistas, categorías en detrimento como la sensibilidad, la creación, la intuición y la imaginación, otorgándoles un dominio propio y segundo, estas categorías fueron ahora comprendidas como formas reflexivas que también otorgaban conocimiento. Como bien indica el teórico del arte francés Marc Jiménez:

En efecto, el establecimiento de la estética como disciplina autónoma significa que el ámbito de la sensibilidad deviene un objeto de reflexión. Obtiene así su derecho de ciudadanía en la filosofía occidental. La intuición, la imaginación, la sensualidad e incluso la pasión son reconocidas como factores que pueden dar acceso a un conocimiento. Ya no se las considera como “dueñas de errores y falsedad” -tal como les reprochaba Pascal- sino como facultades cognoscitivas.⁸

Para Baumgarten lo estético es un modo de mirar en el fondo del “alma”. Pero este modo de mirar no es sólo contemplativo sino reflexivo. Este volver al fondo oscuro del alma es una autorreflexión especial. El alma para el pensador es entendida como un cierto sujeto que tiene capacidades de diferente tipo y magnitud. Capacidades que permiten realizar (*actuate*, como aparece en el texto original en latín) una representación o poner un fenómeno: “Como todas las cosas en este mundo son en parte las mismas, en parte distintas, §§ 265, 269, las representaciones de las identidades y de las diferencias en sí, y de allí tanto los JUEGOS DEL INGENIO (producción), es decir, los pensamientos dependientes del ingenio, como las SUTILEZAS, es decir, los pensamientos dependientes

⁸ Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?* p. 20.

del discernimiento, son ejercidos por la fuerza del alma que se representa el universo, § 513.”⁹ (el subrayado es mío)

Más adelante expresa:

§ 619. Percibo signos junto con las cosas que designan; luego, tengo la facultad de conjugar en mi representación los signos con las cosas designadas, la cual puede ser llamada FACULTAD CARACTERÍSTICA. Puesto que en este mundo existe un nexo significativo, las percepciones de la facultad característica son activadas por la fuerza del alma que se representa el universo. El nexo significativo se conoce ora distintamente, ora indistintamente; luego, la facultad característica será ora sensitiva, ora intelectual.¹⁰

Esto es clave porque ya el sujeto no es solo portador pasivo de ciertas propiedades sino un actor con potencialidades. Lo cual hace que el conocimiento sensible adquiera otro nivel, porque lo sensible ahora se entiende como un modo de actuar de manera activa, revaluando así la idea de sujeto y preparando el terreno para los modernos posteriores que no obstante muchos de ellos no lograron vislumbrar del todo. De hecho, la mayoría de las teorías racionalistas de esta etapa y que prosiguieron luego en el siglo XIX devaluaban el conocer sensible y era visto como algo secundario que reflejaba sólo las propiedades de los objetos.

Pues sobre esta revaluación de la subjetividad moderna nos dice Baumgarten en el párrafo 513 de la *Metafísica*: “Mi alma es una fuerza que se representa el universo, en función de la posición de su cuerpo.”¹¹. Incluso dice antes en el párrafo 216 en referencia a esta actividad del alma: “§ 216. Toda sustancia existente actúa, de allí que tiene la posibilidad de actuar o FACULTAD (potencia activa, fuerza, cfr. § 197); si es afectada, tiene la posibilidad de padecer, esto es, potencia, capacidad pasiva), RECEPTIVIDAD, § 57.”¹²

Es decir, el sujeto es fuerza como tal, él mismo se realiza, es accionar o actividad y no un simple sujeto con predicados o propiedades adheridas a él. Y sobre el asunto de la verdad,

⁹Alexander Baumgarten, *Metafísica*. p. 22.

¹⁰ Alexander Baumgarten, *Metafísica*, p. 54.

¹¹ *Ibidem*. p. 16.

¹² *Ibidem*. p. 27.

(que es el objeto en este apartado) para el filósofo se dan dos tipos de verdad, lo cual puede resultar interesante para nuestros análisis. Aparece primero una verdad lógica, donde el objeto real se debe corresponder con el pensamiento sobre él y una verdad estética en lo sensible, donde el arte expone una verdad intrínseca a él, una belleza inmanente que muestra una certeza particular mientras que la verdad lógica se ocupa de las leyes y formas universales. Baumgarten hace una distinción entre ellas dándole una relativa autonomía a la ciencia estética como es de esperar en el espíritu moderno (ciencias dueñas de su pedacito), pero digo relativa porque no obstante esta separación, una y otra se copertenecen de una extraña manera en esta noción de fuerza del sujeto. Dice en el párrafo 561: “La imaginación y la sensación tienen por objeto cosas singulares, es decir tomadas en una cohesión universal. De esto se sigue la ley de la imaginación: la percepción parcial de una idea hace resurgir la percepción total. Esta proposición se llama igualmente ley de asociación de ideas”¹³

Autores como Baumgarten y luego Schlegel y Moses Mendelssohn, no van a un sujeto generador de formas, goce, etc., sino que el sujeto es la forma misma; ellos van a ciertos factores que se tensan en la obra como tal, a la fuerza de la obra. Una obra como producto y produciéndose a sí misma en un juego de fuerzas, pero claro, donde entran relaciones subjetivas y objetuales, lo cual los sitúa aún en la metafísica de la presencia. Sin embargo, las pistas están dadas para los binomios que vinieron después.

Pues para Baumgarten la estética no debe ir más allá de sí misma, eso está claro, pero se encuentra en un paso a mi modo de ver superior a los autores posteriores incluyendo Kant. Se verá más adelante que para Kant no existe una verdad o algún conocimiento específico del arte y queda incluso supeditado el arte del hombre a lo bello natural. Cito sin embargo el párrafo 533 de la *Metafísica*: “La ciencia del modo de conocimiento y el conocimiento sensitivos es la Estética (Lógica de la facultad cognoscitiva inferior, filosofía de las gracias y de las musas, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte del análogo de la razón).”¹⁴

¹³ *Op.cit.* p. 38.

¹⁴ *Op.cit.* p. 30.

Pese a reconocer el saber lógico de la metafísica superior a la estética en todo momento, le otorga la condición de una gnoseología, un cierto saber. En primer lugar, queda reflejado que la estética, al igual que el resto de las ciencias, involucra un saber. Así como la ética es el saber del comportamiento humano y la lógica el saber sobre el pensar mismo, la estética el saber sobre lo bello. Lo bueno, lo verdadero y lo bello son sustentados por la ética, la lógica y la estética respectivamente.

En la época moderna, en correspondencia con el cogito ergo sum (yo individual autoconsciente de sí) el sujeto de la estética desde su lugar como un cuerpo con estados afectivos constituye objetos, entes en el mundo y posibilita que esos objetos salgan a su encuentro como objetos sensibles. Desde su facultad sensible mide los diferentes objetos que se le enfrentan. Como ya se ha explicado involucra un objeto y un sujeto reflexivo que no significa reflexión en sentido lógico racional sino de otra índole, de ahí que sea llamado por Baumgarten conocimiento sensible. Ahora analizaremos esto respecto al pensamiento kantiano en un cuadro comparativo.

Kant distingue dos sentidos de lo estético y que se encuentran en su tercera *Crítica del juicio*, de 1790. El primero tiene que ver con la sensibilidad y la imaginación, y donde obviamente “sensibilidad” no se relaciona con la sensoriedad de los hechos empíricos, sino que hago consciente el objeto como fenómeno en donde acontece la cualidad estética (el rojo del pelo de la chica, etc.) y que él llama subjetividad universal y el otro es el modo de representación de lo representado y que está relacionado con el sentimiento de placer y displacer (el rojo del pelo de ella “sedoso o suave”). Esto lo explica detalladamente:

En efecto; esta aprensión de formas que opera la imaginación, no puede tener lugar sin que el Juicio reflexivo las compare, aunque sea sin un fin determinado, con la facultad que tiene de referirlas a las intuiciones de los conceptos; por lo que si en esta comparación la imaginación (en tanto que facultad de las intuiciones *a priori*), se halla por efecto natural de una representación dada de acuerdo con el entendimiento o la facultad de los conceptos, y de esto resulta un sentimiento de placer, debe estimarse el objeto como apropiado al Juicio reflexivo. Juzgar de este modo, es llevar un juicio estético sobre, la finalidad del objeto, un juicio que no está fundado sobre un concepto actual del objeto, y no nos suministra ninguno otro. Y cuando juzgamos de manera que el placer unido a la representación de un objeto

tiene su origen en la forma de este (y no en el elemento material de su representación considerada como sensación) tal como la hallamos en la reflexión que de esto hacemos, sin tener por fin el obtener un concepto del objeto mismo, juzgamos también que este placer está necesariamente unido a la representación de dicho objeto, y que por tanto, es necesario, no solamente para el sujeto a quien satisface esta forma, sino para todos los que puedan juzgar, y el objeto se llama entonces bello...¹⁵

Como puede verse, para el pensamiento moderno, y sobre todo en este caso, diferentes categorías estéticas refieren a diferentes tipos de experiencia estética. En última instancia para el pensar kantiano el placer es un tipo de adecuación, (bien coherente con la verdad como *adequatio* que como él dice literalmente ya está bien supuesta en su *Crítica de la razón pura*) y que resulta de la “armonía” de la imaginación y el entendimiento, de la relación entre la forma del objeto y las facultades implicadas en el sujeto. En última instancia en la *Crítica de la facultad de juzgar* la experiencia estética está unida a la reflexividad. En Kant, el sujeto a través de esta reflexión deviene consciente de sus fuerzas y por ende fundamento de éstas, lo cual garantiza la libertad y la autonomía en la experiencia del arte. Obvio que el juicio estético en Kant no involucra saber racional o entendimiento basado en conceptos propiamente pero sí se encuentra imbricada cierta y especial reflexividad (estética) en el sujeto. Explica Kant refiriéndose al arte bello: “La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos.”¹⁶

El sujeto para Kant, debe dejar ser a la obra en su coherencia y ley interna y comprenderla más allá de todo condicionamiento. El famoso desinterés es un tipo de libertad distanciada que me acerca más al objeto. Y nada más. Incluso para Kant la arquitectura es inferior a la obra pictórica porque el edificio está relacionado a un uso de él y por ende habrá cierto interés, en tanto la pintura debe agradar y, de hecho, se hace sólo para agradar en sí misma. Irónicamente, puede decirse que la estética kantiana anticipa lo que en la actualidad se

¹⁵ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. p. 144.

¹⁶ *Ídem*. p. 356.

conoce como estetización del mundo: donde las cosas ya no son utensilios, las palabras ya no son vehículo de información y los sonidos y colores no son estímulos útiles.

Pues bien, aunque entre en juego aquí el objeto que aparece y el aparecer en tanto tal, para Kant resulta fundamental no tanto el aparecer sino las condiciones de posibilidad del aparecer de la aparición. En otros términos, el sujeto. Y en este caso la libertad de él mismo. Y es este el rasgo por excelencia de la Modernidad y que algunos autores como el propio Heidegger denominaron metafísica de la subjetividad¹⁷.

En el caso que nos ocupa se trata de un goce o experiencia estética del sujeto. En muchos de los pensadores que se detienen en la estética en esta etapa de la Modernidad, aparece un dualismo a la hora de analizar el arte. O se mueven dentro de la representación mental (Vorstellung) o en la representación material (Derstellung). En cualquiera de los casos en general prevalece la idea de la belleza situada a partir del ojo del espectador. Prevalece el modo empírico de reflexión sensible iniciado por Baumgarten. A partir de ahí, comienza a hablarse de “los juegos de la imaginación” el placer en el receptor, etc. También por otro lado surge a raíz de la influencia kantiana el tema de la obra de arte como formadora de la conciencia humana, como forma de ilustración al tiempo que de liberación de las instituciones. El ejemplo primordial es Schiller, el cual trataremos dentro de poco. En Schiller se puede apreciar la pretensión de una moralidad en el receptor para su necesaria educación. Es evidente que el enfoque estético definido así nada tiene que ver con la verdad. Para los modernos la obra debe ser bella o agradable. Si es falsa o verdadera eso no importa. Es, de hecho, una forma decorativa y de entretenimiento que recae en su mayoría en las altas clases sociales.

Para Kant, en la *Crítica del juicio* de 1790, el sujeto estético determina las nociones de fuerza y reflexividad y la libertad en la experiencia de la obra de arte. No así en

¹⁷ Así pues, metafísica de la presencia y metafísica de la subjetividad no son más que dos momentos de un mismo proceso. Un proceso donde tiene lugar un sujeto constitutivo al que le son atribuidas la acción, el devenir, la capacidad y aquello que produce. Vale decir se trata en el sujeto moderno estético, de un sujeto productor que dispone de capacidades. Aún cuando en el propio Baumgarten no se trate de un sujeto poseedor de capacidades y propiedades, sino que para él como ya hemos mencionado tal sujeto es la capacidad pura misma (*anima mea est vis*: o sea “mi alma es fuerza” *Metaphysica*, parágrafo 505), y esta idea obligue a replantear algunas cosas, igual su estética implica un fenómeno de reflexividad de lo sensible que es atravesado por el campo de la subjetividad.

Baumgarten, donde las categorías estéticas determinan al sujeto. En Kant el sujeto de la experiencia estética se eleva, de cierta manera por encima de una mera percepción empírica y con ello se sabe autónomo, porque en este libre juego de facultades es que la obra aparece en tanto tal y como bella. Pero siempre mediando la subjetividad y sus facultades. La reflexión de Baumgarten resulta más interesante porque el sujeto, como se dijo en una nota al pie anterior, no posee facultades como si fueran predicados; ya no pone nada, él mismo es el poner, una fuerza actuante por sí misma donde va implicada la obra y su despliegue.¹⁸

En Kant, lo bueno y lo bello se enlazan armoniosamente a través del juego de facultades del sujeto y tal concordancia en este juego genera el placer estético. Placer que hace que el sujeto pueda ser consciente de sí mismo. Al respecto en el párrafo 59 de su tercera *Crítica*:

...lo bello es el símbolo del bien moral, y sólo también en esta consideración (la de una relación que es natural a cada cual, y que cada cual también exige a los demás como deber) place con una pretensión a la aprobación de cada cual; el espíritu, al mismo tiempo, tiene conciencia de un cierto ennoblecimiento y de una cierta elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles, y estima el valor de los demás también por una máxima semejante del Juicio. Es lo *inteligible* (el subrayado es de Kant) hacia donde, como declaró el anterior párrafo, mira el gusto; en el concurran nuestras facultades de conocer superiores, y sin él se alzarían puras contradicciones entre la naturaleza de éstas, comparadas con las pretensiones del gusto.¹⁹

En resumen, el problema de Kant y otros autores de esta etapa, es la ahistoricidad de la obra de arte y en el caso concreto kantiano, la puesta en un peldaño inferior de lo bello artístico en favor de lo bello natural, así como el sujeto poseedor de propiedades, lo cual lo aleja de la propuesta heideggeriana más que ningún otro autor. Al respecto de lo bello natural, expresa el párrafo 42 (Del interés intelectual en lo bello): “La naturaleza ha

¹⁸ Esta filosofía de la verdad estética de la metafísica baumgarteniana (1739) a pesar de adscribirse al principio de identidad de la modernidad, da pie no obstante a lo que luego se convertirá en lo apolíneo y lo dionisiaco (activo-reactivo) de Nietzsche, construcción/mímesis (Adorno), estético/retórico (Paul de Man) y el mismo Heidegger (mundo y tierra). Incluso se ha analizado la influencia y uso de ciertas categorías de la *Metafísica* como fuerza, disciplina, y corporalidad en obras más actuales como *Vigilar y castigar* (1975) de Michel Foucault. Véase al respecto el artículo *La disciplina de la estética: una lectura de Vigilar y Castigar* de Christoph Menke en: *Estética y negatividad*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2011.

¹⁹ *Crítica del juicio*. pp.445-446.

producido esa belleza: este pensamiento debe acompañar la intuición y la reflexión, y en él sólo se funda el interés inmediato que en aquella se toma. Si no, queda o un mero juicio de gusto, sin interés alguno, o un juicio unido con un interés mediato, o sea referido a la sociedad, la cual no proporciona indicación alguna segura sobre la manera de pensar moralmente buena.”²⁰

Pues lo estético se interpreta incluso no tanto como lo plantea Baumgarten sino como los que vinieron luego, es decir desde este sujeto receptor de objetos y creador de formas²¹. Es la época del dominio y el uso de la obra como objeto de contemplación.

Otros autores como Gotthold Lessing (1729-1781) se decantan por el elemento simétrico y la armonía de las partes de la obra como la condición para la belleza. Pero al igual que sus contemporáneos el objetivo es alcanzar una belleza formal. Una belleza formal por supuesto basada en la moderación y los prudentes límites de la obra (lo opuesto al desbordamiento de los románticos). Por ejemplo, en la estatua de Laocoonte y sus hijos no hay un completo tratamiento del dolor, según el autor, ya que su uso moderado no rompe con la simetría y lo proporcional y esto se designaría como bello para Lessing.

Puede deducirse de todo lo dicho hasta ahora que el mundo moderno presupone el pensamiento como el medio adecuado de acceso a la verdad. Por ende, se puede dividir en 2 consideraciones. Una, la verdad sólo puede ser pensada mediante el uso de la razón y en proposiciones claras y distintas y dos, en este sentido el arte pertenece a la sensación o a un nivel inferior y es objeto sólo de reflexión crítica y de la historia en tanto historia del arte. Se deduce pues, que la verdad para la ciencia descansa en el *efecto*. En ese proceder que

²⁰ *Ibidem*. p. 344.

²¹ Heidegger incluso en su obra “Nietzsche”, llega a decir que la idea que percibimos en la estética moderna posterior es debido a la mala interpretación que hacen Schopenhauer y Nietzsche del problema del desinterés kantiano. Es decir, se ha interpretado el desinterés a raíz de estos autores como un sentimiento de pasividad o inactividad para con lo bello, cuando más bien, según Heidegger, el sujeto se autopone como libre para dejar ser al objeto, mostrándose con ello el objeto en su ser. Sin duda también el propio Heidegger pretende ontologizar a Kant para sustentar su propia filosofía post-metafísica dándole un rasgo de positividad. Hay que tener en cuenta que en Kant, ante todo, el desinterés posee una naturaleza negativa. No positiva, como pretende Heidegger. En Kant aparecen tres negatividades: la negatividad del desinterés, la negatividad de la finalidad sin fin, y la negatividad de los conceptos. O dicho de otra manera: estamos ante un sin interés, un sin fin y una ausencia de conceptos. En este sentido lo bello para Kant es una sencilla paradoja o conflicto estructural que permanece tenso en su relación: ¿Cómo una obra que no tiene un interés en el sujeto atrae la atención del sujeto? Pudiera citar cada sección de la tercera *Crítica* en apoyo a lo dicho. No obstante, más específico, véase § 59; “sobre la imposibilidad de satisfacer la aspiración a un todo expresada en la idea estética vinculándola a un concepto”. *Op cit.* 171.

busca la correlación del enunciado con lo que se muestra. Efecto significa el dominio de la naturaleza mediante leyes objetivas, como ya expresara Heidegger en sus *Seminarios de Zollikon*²².

Sin embargo, no debemos olvidar que la idea de la verdad para la ciencia moderna, como adecuación de la conciencia respecto a un objeto (adaequatio), también se corresponde perfectamente con el paradigma estético en esta época. Con el dualismo sobre todo aún persistente de sensibilidad e inteligibilidad y que ya hemos dejado entrever. Tanto para la escuela de Wolff como para los que vinieron después de Kant, aparecen estas dimensiones donde en última instancia lo sensible se espiritualiza y lo espiritual se sensibiliza. Tal es el caso de Schiller. Al respecto expresa Schiller en una de sus famosas *Cartas*:

Cuando me paro a meditar sobre el vínculo que religa el sentimiento de lo bello y de lo grande con la parte más noble de nuestro ser, me resulta imposible tenerlo por un mero juego subjetivo de la sensibilidad, que no es capaz de otras reglas fuera de las empíricas. También la belleza, se me ocurre, ha de descansar como la verdad y el derecho sobre fundamentos eternos, y las leyes originarias de la razón han de ser también las leyes del gusto.²³

La estética en este sentido se queda a medio camino, como ocupando ese lugar intermedio entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento puro. Incluso en Hegel lo estético, aunque algunos autores no estén de acuerdo conmigo, queda relegado a un segundo plano. Al respecto se ha de tener en cuenta que el sistema hegeliano representa la cumbre del proceso moderno del pensamiento.

Ante todo, es preciso aclarar que Hegel, al igual que Heidegger, demanda una grandeza del arte más allá del entretenimiento y la decoración, y coinciden en que el arte en la Antigüedad y el Medioevo tenía un papel más allá de la mera representación. Ha ocurrido pues, un paso o cambio de una concepción ontológica del arte a una concepción estética del arte al surgir el mundo moderno industrializado.

²² Martin Heidegger, *Seminarios de Zollikon*. p. 58.

²³ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. p. 47.

Ahora bien, Hegel ya había diagnosticado cómo el progreso de la verdad había dejado atrás al arte. El arte ha perdido para Hegel su más alto significado en la Modernidad. De ahí justamente que hable del ya famoso carácter pretérito del mismo. La obra se toma como una ocasión deliberada para obtener un determinado estado de ánimo que valoramos a un tiempo. Se juzga sublime o interesante con respecto al estado mental producido, que es más bien, lo realmente disfrutado. Esto es importante señalarlo. No disfrutamos la obra sino ese estado como tal. Por ello, se deduce con cierta facilidad, que el enfoque estético moderno es por su propia naturaleza un proceso egocéntrico y narcisista. Estéticamente no sólo estamos relacionados con nosotros mismos en tanto que en la contemplación estética adquirimos conciencia de la sensación de placer, sino que también a través de ese placer estético es que podemos tener conciencia de nosotros mismos y del poder de nuestras facultades, denotando una autoconciencia que sin bien no puede decirse que sea intelectual sí corresponde a un tipo específico de reflexividad.

Es cierto que Hegel por ejemplo exalta el papel de la tragedia en las concepciones del mundo y la poesía no es entendida por él como objeto de un teoría cultural ni mucho menos, pero lo poético no llega a ser lo verdaderamente filosófico puesto que no alcanza lo que él llama “su sí mismo auténtico”; lo cual significa que el arte para Hegel no ha comprendido aún su hacer y su actividad, o sea no es consciente de sí mismo; algo contrario al pensamiento que se piensa a sí mismo cuyo movimiento comprende la totalidad.

En la *Fenomenología del espíritu* se argumentará que el saber filosófico es algo superior al concepto estético del arte ya que la estética es un tipo de experiencia que no llega a comprenderse ella misma plenamente. Para Hegel, el Arte y el conocimiento de él, no llega a comprender su propio hacer, no logra plantearse un contenido de su proceder y por tanto lo producido por la obra no es objeto del propio saber del arte. O sea aparece lo estético en Hegel a partir de una clara diferenciación entre el saber y el hacer. La esencia del arte se refiere sólo a la forma, a la plasmación de una forma universal y que como ya vimos es incapaz de pensar su contenido.

Precisamente esta pareja de *forma* y *contenido* para entender el arte proviene de Aristóteles y ha sido el horizonte determinante de comprensión de lo estético en general hasta el punto que el pensamiento hegeliano aún es deudor de esta relación.

Dice Hegel en su *Fenomenología*:

Así como la estatua le es esencial ser obra de manos humanas, no menos esencial es al actor su máscara, y no como condición exterior de la que deba abstraerse la consideración artística; o bien que, en la medida en que la consideración artística deba hacerse abstracción de ello, con esto se viene a decir que el arte no contiene aún en él mismo su sí mismo verdadero y peculiar²⁴

Lo que plantea Hegel, sobre la definición del arte, nos muestra que el arte posee una gran debilidad por cuanto no contiene “el verdadero sí-mismo auténtico”. Al respecto, se deduce que su caracterización del arte es “estética” en el sentido moderno del concepto. Porque en primer lugar tal debilidad es una debilidad referida al famoso “de sí”, o sea al tema de la autoconciencia. Esto indica que de cierta forma presupone al arte y su concepto como un objeto de conocimiento y como susceptible de ir al encuentro de un sí mismo que experimenta y observa y es consciente de sí. Para Hegel el dilema estético estriba en un atraso del saber del arte ante su propio hacer u obrar.²⁵

A pesar de que Hegel critica el fetichismo de los objetos de arte, su mera decoración y el aspecto erróneo de la perspectiva empírica, así como todo el movimiento reflexivo estético anterior y denuncia los enfoques “abstractos” de la escuela de Wolff, Lessing, de Kant, Schiller, etc., por su dualismo y la no libertad de los contenidos del arte (sobre todo en Lessing), él mismo sigue siendo deudor del enfoque moderno por algunas de las razones que ya hemos mencionado en los apartados anteriores. Aún su pensamiento arrastra la diferenciación moderna de la forma y el contenido. Esto se aprecia en sus análisis del contenido afectado por la forma y viceversa a la hora de describir el despliegue histórico de lo bello en lo antiguo, lo clásico y lo romántico y en sus consideraciones de lo bello como la manifestación “sensible” de la Idea.

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 425.

²⁵ Es decir, el arte es incapaz de conocer y decir su propio llevar a cabo u obrar (hacer la escultura con las manos de un hombre, hacer a los héroes por medio de los actores, etc.)

En resumen, podemos hablar de “libre juego”, sensibilización de la razón, creaciones totales, introducir conceptos como la libertad, etc., pero siempre teniendo en cuenta que en todo momento permanece activa determinada subjetividad y que está frente a un objeto y esa relación en general permanece como objeto de un supuesto saber llamado estética. Un saber plenamente alejado de los asuntos objetivos de la realidad. Así lo expresa el filósofo de la Universidad de Yale Karsten Harries: “A new freedom that draws on all that history and nature have to offer goes along with a new rootlessness. Ever more art turns into harmless, but also quite insignificant play. Measured by humanity’s true interests, art comes to seem increasingly besides the point, superfluous, at best a pleasant diversion”.²⁶

Aunque estas facultades estéticas son liberadas siguen viviendo bajo los lares de la razón y la búsqueda de la certeza que caracterizó esta época y todo el siglo XIX con las revoluciones industriales y el progreso tecnológico. El intento durante buena parte del siglo XIX fue armonizar la razón con la sensibilidad y las pasiones con el intelecto. Lo vemos en el *Emilio* de Rousseau, en la obra de Kant y el mismo Schiller; todo se trataba de intentar resolver esta tensión, lograr conciliar el dualismo entre la sensibilidad y la intelectualidad pero como bien explica el profesor Jiménez, la aparición de la estética como disciplina no contrarresta el progreso del racionalismo y el desarrollo tecnológico sino que lo favorece y es un elemento más de este dominio de la naturaleza por parte de la ciencia tan anhelado por Descartes.²⁷ Es decir, no desaparece la verdad como concordancia.

Con la aparición de la ciencia de la estética no se elimina el supuesto de la verdad como correspondencia, sencillamente pasa de la concordancia pensamiento-cosa material a la concordancia formal al interior del pensamiento, es decir se siguió cerrando el paso -denunciará luego Heidegger- al aparecer las cosas y su integración en una dimensión que es diferente a la integración que plantea Locke o el propio Kant. Incluso el acto imaginativo en Kant, que va más allá de los estéticos que hablaron solo de sensualidad, también es deudor del principio de identidad $A=A$ y del vínculo superior de la razón respecto a la experiencia estética y por eso la estética en la modernidad es en última instancia reflexión estética.

²⁶ Karsten Harries, *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger’s “The Origin of the Work of Art*, p. 12.

²⁷ *Op.cit.* p. 20.

Por eso Heidegger comienza su ensayo cuestionándose el concepto de cosa de la obra de arte y partir de ahí, la verdad como certeza en tanto obstáculo a este aparecer que denota otra naturaleza de la verdad y que veremos más adelante. No obstante, la propia teoría de Heidegger, como se verá al final de la tesis, contiene elementos de esta estética moderna aunque el filósofo se resista a involucrarse en la metafísica tradicional; y por eso nuestra intención de rastrear una estética de lo sagrado en el *Origen de la obra de arte*.

Para Heidegger la historia del arte occidental y sus cambios respecto a lo que es ahora se corresponde con una determinada historia de la verdad. Si el arte ha derivado en una representación y ornamentación es porque la verdad se ha establecido bajo ciertos parámetros. En este caso, la verdad como adecuación. Y ha derivado en que el arte sea ahora un refugio momentáneo de nuestro mundo moderno.

Estas ideas denotan que no es una casualidad que en su obra *Holzwege* (1950) Heidegger situara el ensayo *La época de la imagen del mundo* justo después que el *Origen de la obra de arte*. De hecho, ambos textos son complementarios. En el primero se plantea que cada época tiene su imagen del mundo, su paradigma, así como la percepción de los hombres de sí mismos. El ensayo pretende demostrar una conexión entre ver el mundo como imagen y la metafísica. Nos muestra que la intención de comprender el mundo como imagen ayuda a definir nuestra era. Todo esto sugiere claramente que los modernos pueden investigar la imagen del mundo de la Edad Media pero los medievales no lo habrían hecho. Ellos no experimentaban su mundo como una imagen o un cuadro. “Imagen” pues, enseña que nosotros podemos situarnos delante de imágenes, analizarlas frente a ellas, pero no podemos entrar en ellas o habitar en ellas. No vivimos en imágenes, ellas son un simulacro. O sea, los objetos estéticos son por su propia esencia inhabitables. Esto es algo que nos ha sido enseñado hace mucho. Por eso en la medida en que entendemos el mundo como imagen ya hemos perdido nuestro lugar en él. Somos de cierta manera desplazados por nosotros mismos. Más bien desplazados por la naturaleza de la metafísica occidental. Por el establecimiento de un pensamiento “omnisciente” abstracto e incorpóreo. La consolidación clásica de esto se encuentra en Descartes cuando pone la reflexión desde una res-cogitans o

sustancia. El sujeto ha salido del mundo (irónicamente) para ser comprendido como sujeto. Esto se halla en la base de la crítica a la representación en el *Origen de la obra de arte*.²⁸

Hacia el final la estética filosófica es consecuencia pues, de la puesta sobre la mesa de un ámbito autónomo de reflexión con ciertas categorías donde aparece un sujeto creador de sí mismo y su mundo, (aunque en el caso de Kant es problemático, como ya se vio antes), lo cual se corresponde perfectamente dentro de un contexto moderno de consolidación del capitalismo en Inglaterra y buena parte de Europa. Aunque se le da un lugar a lo sensible, a lo intuitivo, etc., la estética pretendía “cientificar” lo sensible, universalizar lo sensible y teorizarlo.

I.II La verdad como “estética”. La belleza como desocultamiento

Contra Platón, Heidegger sí llamará de vuelta a los poetas a la República y contra Hegel, sí comprenderá el arte como la más alta forma en la cual la verdad adquiere existencia para sí misma. Para ello se propone la deconstrucción de la noción de verdad que ha presidido (y aún preside) en nuestro mundo contemporáneo. Sin embargo, antes de continuar con el análisis surge casi de inmediato una pregunta. ¿Por qué esa necesidad respecto al arte? ¿Por qué ese camino? Algo podemos rastrear, no obstante, en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. En este texto Nietzsche denuncia la ciencia como el factor clave de la enfermedad del mundo moderno, del malestar del hombre occidental. Y la tragedia es puesta como la fórmula para la liberación de esa circunstancia, es decir, el arte. En un espíritu similar, Heidegger situará (aunque de forma más abarcadora) a la metafísica como

²⁸ Incluso aparece el arte como dijera Adorno, como mera contemplación y consuelo específico dentro de la sociedad burguesa industrial. Cuando vamos, por ejemplo, a un concierto, dejamos nuestra vida fáctica atrás. Y vamos al concierto deliberadamente para lograr ese objetivo. Olvidarme de los problemas y salirme por unos instantes de mi mediocridad existencial. Así como en el cine y las demás artes.

La propuesta además del cine crítico de los años 60 en Cuba representado por Gutiérrez Alea, en contraposición a Hollywood, esencialmente consistía en situar al espectador y ofrecerle una realidad plena de contradicciones sobre sí mismo y su mundo y que la obra siguiera operando en el espectador cuando saliera del cine. No obstante, siguió prevaleciendo y prevalece la contemplación pasiva que inició la reflexión estética moderna sobre el arte. Esta es la verdad actual del mundo moderno. A esto se refiere cuando se expone la metáfora de las sirenas en la *Dialéctica del iluminismo*. Adorno y Horkheimer utilizan la historia de Ulises para ilustrar que el goce artístico (posición de Ulises) y la facticidad, el trabajo y lo vital (lugar de los marineros) se hallan plenamente divorciados desde la salida de la Prehistoria y la constitución luego del legado utópico de la Modernidad.

la culpable de nuestra minoría de edad e igualmente considera que no es la razón sino lo artístico en tanto creación, la manera de sobrepasar la decadencia de Occidente.

Para Nietzsche es inadmisibles que la ciencia defina y limite nuestro mundo y nuestra visión de la realidad. Y es inútil para él volver a los griegos; es preciso pensar otro tipo de “esteticidad” (palabrita que molestará a Heidegger y que criticará aludiendo que aún el filósofo de Basilea se encontraba dentro de los lares de la metafísica), pues para Nietzsche los significados y los valores son creaciones artísticas porque todos los entes del mundo adquieren sólo legitimidad en tanto fenómenos estéticos. Ahora, Nietzsche desde sus escritos tempranos le preocupa la estética que establece una indiferencia entre el arte y la vida; aprobada de forma unánime tanto por ese pensamiento estético del “arte por el arte” como por el funcionalismo de la maquinaria de la cultura y la sociedad. Esta indiferencia y separación debe ser combatida. Esto lo deja claro en su famoso Prólogo a Richard Wagner de 1871:

Pero acaso cabalmente a esos mismos les resultará escandaloso el ver que un problema estético es tomado tan en serio, en el caso, desde luego, de que no sean capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia»: como si nadie supiese qué es lo que significa semejante «seriedad de la existencia» cuando se hace esa contraposición. A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre a quien quiero que quede dedicado aquí este escrito, como a mi sublime precursor en esa vía.²⁹

Aunque alejado de la “estética” en el *Origen...* sin embargo aparece algo también similar. Y así como Nietzsche vio en Wagner la esperanza y el ejemplo de este tipo de creación y luego quedó decepcionado (por esta cuestión hartamente conocida de la aparición del Parsifal, etc.) Heidegger por otro lado también puso la mirada en Hitler para luego desencantarse por el asunto de la carrera armamentística y de exterminio que había llevado a cabo el gobierno nazi. Más adelante encontrará al poeta Hölderlin como el revelador de la verdad de la era moderna.

²⁹ Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. p. 25.

La diferencia con Nietzsche es que Heidegger no excluye del todo a la ciencia. En el ensayo el reclamo es que la comprensión de la realidad por parte de la ciencia no genera la responsabilidad necesaria sobre nuestro mundo. La ciencia debería encontrar su origen para que así no siga dispersada en terrenos separados y “autónomos”. Algo que ya había denunciado Marx cuando hablaba de la “falsa autonomía de las ciencias”. Y es aquí donde comienza la relación tierra – mundo que se verá en el segundo capítulo. Porque se trata de recuperar “la tierra” para las ciencias y expongan así las verdaderas dimensiones del hombre y por ende su mundo histórico y espiritual. No se quiere negar los logros de la ciencia y su búsqueda de la verdad objetiva, sino de entender sus límites. Al entenderlos se percibe según el autor que, así comprendida la ciencia, no es capaz de mostrar ese mundo del espíritu, no así el arte. La ciencia sólo sería un ámbito ya abierto de la verdad como acontecer originario donde obviamente no conforma el saber esencial. Pero no queda rechaza o negada, sino que es situada en un nivel secundario al pensar esencial de la filosofía:

Dagegen ist die Wissenschaft kein ursprüngliches Geschehen der Wahrheit, sondern jeweils der Ausbau eines schon offenen Wahrheitsbereiches und zwar durch das Auffassen und Begründen dessen, was in seinem Umkreis sich an möglichen und notwendigem Richtigen zeigt. Wenn und sofern eine Wissenschaft über das Richtige hinaus zu einer Wahrheit und d.h. zur wesentlichen Enthüllung des Seienden als solchen kommt, ist sie Philosophie.³⁰

Heidegger entiende el arte como un fenómeno que avanza y se perfecciona a sí mismo en la Modernidad, pero su forma ya no responde o llega a ser la más alta necesidad del espíritu. En este sentido está de acuerdo con Hegel en que el arte como vocación más alta, se ha desvanecido y es algo del pasado. No obstante, se enfrenta a la tesis hegeliana en tanto se propone plantearse la reconducción de la mirada al arte como fenómeno todavía liberador y “salvífico” a pesar del panorama contaminado por el dominio y el cálculo de la

³⁰ “Frente a esto, la ciencia no es ningún tipo de acontecimiento originario de la verdad, sino siempre la construcción de un ámbito de la verdad, ya abierto, por medio de la fundamentación y la aprehensión de aquello que se muestra exacto dentro de su círculo de un modo posible y necesario. Cuando y en la medida en que una ciencia va más allá de lo exacto para alcanzar una verdad, esto es, un desvelamiento esencial de lo ente en cuanto tal, dicha ciencia es filosofía.” *Op. cit.* pp 107-108.

naturaleza. Esa es la diferencia con Hegel. Por ende, se propone el planteamiento de una pregunta. La pregunta que guía todo su ensayo y que guiará también este trabajo:

¿Sigue siendo el arte una forma esencial y necesaria en la cual acontece la verdad y que es decisiva para nuestra existencia histórica?

Esta pregunta entrevé dos tipos de arte. El arte bajo el cual la verdad acontece y es decisiva para los seres humanos y el arte que carece de tal naturaleza (el arte como contemplación moderna y donde el enfoque estético presupone un divorcio entre la belleza y la verdad).

Esto indica dos cosas. La primera que ahora se hace una distinción entre “esencia del arte” y el acercamiento o enfoque estético del mismo, y lo segundo, que Heidegger reclama un mayor lugar para el arte e insiste en una conexión íntima entre belleza y verdad, entre lo artístico y lo verdadero. Por ende, al contrario de Hegel, el arte para el hijo de Messkirch es la forma más elevada del espíritu y donde lo que está en juego no es el significado de la obra de arte sino nuestra propia humanidad.

No es casualidad, después de analizar todo lo anterior, que en el momento en que Heidegger está escribiendo este ensayo, esté preparando una serie de conferencias sobre el concepto de verdad en Platón y donde pone en duda la noción metafísica de verdad en *La república* y específicamente en el Mito de la Caverna. Una verdad entendida sólo como corrección y depuración y que ha estado presente en todo el progreso de la metafísica. Por eso Platón en buena medida expulsa a los poetas de la república ideal y pasan a ocupar un lugar periférico³¹. Para el año 1930 ya se había convencido de la necesidad no sólo de replantear sino de romper completamente con la metafísica y estética tradicional. “La estética convencional ya ha dejado de funcionar” dirá una y otra vez. No obstante, este convencimiento no se separa de la idea que el arte sí es imprescindible. De hecho, para Heidegger tal idea de Hegel no significa que el arte como tal haya llegado a su final. Todo depende del movimiento de experiencia bajo la forma del estar ahí del Dasein y que veremos más adelante.

Por eso este ensayo del *Origen de la obra de arte* de 1935 no debe leerse como un trabajo típico de estética ni como una filosofía del arte. Lo que importa realmente, así como

³¹ Cfr. Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, pp. 109-144.

también en *Ser y Tiempo* en 1927 es una vez más, la pregunta por el ser. Es el mismo cuestionar y claro está, arroja nuevas luces sobre el arte. Comprender el arte en términos estéticos niega, sobre todo, su función esencial ética. Lamentablemente vivimos una etapa donde lo comprendemos como decoración de las vidas además de las casas y edificios. Vivimos la época del arte como decoración. En el otrora mencionado ensayo de Heidegger, *La época de la imagen del mundo*, que se considera aquí el complemento que da acabado a *El origen de la obra de arte*, nos enseña precisamente que la época de la imagen del mundo actual es la época decorativa formal. En cambio, se verá cómo Heidegger insiste en que la obra de arte revela cómo estamos en el mundo, como se trata de cierta manera de expresar una verdad y que podría denominarse una nueva concepción ontológica de la belleza. Con esta obra ya no se trata del “sentido del ser” sino del sentido mismo, a través de estos análisis novedosos sobre la verdad. Análisis que pretenden un desprendimiento de las ideas metafísicas de sobre la misma.

Ahora bien, la verdad aquí entendida, no está en un más allá ya sea como entidad superior o sentido último y desde el cual se conocieran las cosas o se legitimaran. La verdad es el mismo “acontecer” de la cosa, que aparece en la obra de arte. En ella “...ist das Geschehnis der Wahrheit am Werk. Aber was so am Werk ist, ist es doch im Werk. Demnach wird hier schon das wirkliche Werk als der Träger jenes Geschehens vorausgesetzt³². Y más adelante añade: “Aber die Wahrheit ist nicht zuvor irgendwo in den Sternen an sich vorhanden, um sich dan nachträglich sonstwo im Seienden unterzubringen. Dies ist schon deshalb unmöglich” (...)”³³

Y en buena medida lo es, por la naturaleza de este acontecer. Heidegger retoma de cierta manera el concepto de verdad a través del vocablo griego antiguo conocido como *aletheia* (verdad como desocultación o alumbramiento del Ser) que provenía de Heráclito y concibe el *Origen de la obra de arte* como un tipo de reacción a lo que mencionaba antes de la doctrina platónica de la verdad. En la obra, comienza a decir este ensayo de 1935, mediante

³² “...obra el acontecimiento de la verdad. Pero lo que obra en la obra está por lo tanto en la obra. Por consiguiente, aquí ya se presupone la obra efectivamente real como soporte de dicho acontecimiento.” Martin Heidegger, *Martin Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 98.

³³ “Pero la verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas para venir después a fijar su residencia en algún lugar de lo ente. Esto es ya de suyo imposible” (...) *Ibidem*. pág. 107.

este desocultar se ha establecido la verdad de lo que es, el ser del ente se ha abierto para nosotros. Normalmente cuando se piensa la verdad se piensa en las proposiciones y las tesis verdaderas, no en la verdad de las cosas. Al respecto decimos “esta mesa verdadera” y lo que se pretende clarificar es que está a la altura de nuestra comprensión eso que debe ser una mesa. Pero eso no es lo que tiene en mente Heidegger. Tampoco se trata de lo puesto como mera cosa. Al respecto Heidegger explica el peligro de este círculo vicioso:

Wie gering und stumpf unser Wissen vom Wesen der Wahrheit ist, zeigt die Nachlässigkeit, mit der wir uns dem Gebrauch dieses Grundwortes überlassen. Mit Wahrheit meint man zumeist die eine und die andere Wahrheit. Das bedeutet: etwas Wahres. Dergleichen kann eine Erkenntnis sein, die sich in einem Satz ausspricht. Wahr nennen wir aber nicht nur einen Satz, sondern auch eine Sache, wahres Gold im Unterschied zum Scheingold. Wahr heißt hier soviel wie echtes, wirkliches Gold. Was meint hier die Rede vom Wirklichen? Als solches gilt uns das in Wahrheit Seiende. Wahr ist, was dem Wirklichen entspricht, und wirklich ist, was in Wahrheit ist. Der Kreis hat sich wieder geschlossen.³⁴

Al final el círculo mencionado apunta a que el pensamiento es verdadero si se corresponde a la forma en que realmente son las cosas, la verdad de las cosas. La verdad clásica como correspondencia. Y por ello lo verdadero exige ser opuesto a lo falso y aparente. Cuando se piensa la verdad como desocultación esa distinción desaparece y aunque esta falta de ocultación tiene una gran influencia griega al mismo tiempo se diferencia de ella.

Pues en referente a Descartes, para él la comprensión de la verdad presupone que los entes pueden presentarse en sí mismos a nosotros como lo que son de manera clara y distinta. Para garantizar esto Descartes se apoya en Dios, como el suelo legítimo para esta verdad

³⁴ La negligencia con que usamos esta palabra fundamental nos indica lo pequeño e imperfecto que es nuestro conocimiento sobre la esencia de la verdad. Cuando decimos verdad solemos referirnos a esta y aquella verdad, es decir, a algo verdadero. Por ejemplo, un conocimiento expresado en una frase puede ser verdadero. Pero no nos limitamos a llamar verdadera a una frase, sino que también lo decimos de una cosa, del oro verdadero en oposición al oro falso. Verdadero significa en este caso lo mismo que auténtico, oro efectivamente real. ¿Qué quiere decir aquí eso de real? Para nosotros es real lo que es de verdad. Es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es de verdad. Una vez más, el círculo se ha cerrado. *op. cit.* p. 85.

como corrección. Heidegger apela no a Dios sino al desocultar de lo ente que es lo mismo que decir desocultar del Ser. Pero la clave está en que no somos nosotros quienes suponemos el desocultamiento de los entes, más bien el desocultar del ente nos pone en tal condición de ser que en nuestra representación siempre permanecemos instalados en ese desocultar, y desde allí, desde esa totalidad surge algo como la conformidad de la proposición respecto al hecho.

Este desocultamiento en toda la década del 30 y sobre todo en las *Contribuciones a la filosofía* (Beiträge) Heidegger lo situará en el Ereignis, o sea es un fenómeno que acontece en los seres humanos. Los seres humanos estamos por nuestro propio ser, abiertos a los otros seres y esta apertura presupone la posibilidad de percibir los entes particulares y tal manifestación es denominada como un “escenario” donde habitan estos entes como ellos mismos y permanecen para nosotros. Digamos como que se “aclaran”, y es cuando el filósofo introduce una de sus metáforas más conocidas: el *Lichtung* o claro. *Lichtung* nombra este escenario o estadio y pasarán muchos años para que Heidegger reconozca similitudes entre este concepto y la aludida aletheia griega. Es interesante porque en la Alemania cotidiana de la periferia, “*Lichtung*” significa ante todo un claro de bosque, un espacio abierto donde los árboles han sido talados y se ha hecho un camino por estos mismos forestales, pero es un camino que no va en una sola dirección.

Todos los entes “son” en algún sentido. Ellos permanecen en el ser, pero para ello, deben tomar su lugar en algo así como un espacio. Espacio o claro que como ya se ha dejado notar, implica apertura. Este claro rodea el conjunto de los entes para que estos hallen su lugar. Tal concepto sería (salvando la distancia teórica) lo que Kant llamaría la condición trascendental del aparecer de las cosas en la experiencia. El claro garantiza un acceso a eso que nosotros mismos somos y al plano que no somos nosotros, el cual se nos revela en diferentes niveles. Sería en términos kantianos una presuposición trascendental de nuestra conciencia de las cosas y de nuestra autoconciencia. Pero a diferencia de Kant (deudor de Descartes y el principio de identidad) en Heidegger esta experiencia es tal que no siempre se muestra en su transparencia. En el claro también puede darse la ocultación y el retiro del ente. Incluso en esta esfera de lo iluminado el ente puede ir al encuentro recogido en sí mismo. Es decir, se da una extraña dialéctica de ocultamiento-desocultamiento. Sobre ello,

Heidegger distingue 2 tipos de ocultamiento al interior de esta relación. Ocultamiento como negación del ente (Versagen) y como simulación del ente (Verstellen). Esto se encuentra detallado en el ensayo:

Das Seiende kann als Seiendes nur sein, wenn es in das Gelichtete dieser Lichtung herein- und hinaussteht. Nur diese Lichtung schenkt und verbürgt uns Menschen einen Durchgang zum Seienden, das wir selbst nicht sind, und den Zugang zu dem Seienden, das wir selbst sind. Dank dieser Lichtung ist das Seiende in gewissen und wechselnden Maßen unverborgен. Doch selbst verborgen kann das Seiende nur im Spielraum des Gelichteten sein. Jegliches Seiende, das begegnet und mitgegnet, hält diese seltsame Gegnerschaft des Anwesens inne, indem es sich zugleich immer in eine Verborgенheit zurückhält. Die Lichtung, in die das Seiende hereinsteht, ist in sich zugleich Verbergung. Verbergung aber waltet inmitten des Seienden auf eine zwiefache Art.

Seiendes versagt sich uns bis auf jenes Eine und dem Anschein nach Geringste, das wir am ehesten treffen, wenn wir vom Seienden nur noch sagen können, daß es sei. Die Verbergung als Versagen ist nicht erst und nur die jedesmalige Grenze der Erkenntnis, sondern der Anfang der Lichtung des Gelichteten. Aber Verbergung ist zugleich auch, freilich von anderer Art, innerhalb des Gelichteten. Seiendes schiebt sich vor Seiendes, das eine verschleiert das andere, jenes verdunkelt dieses, wenigens verbaut vieles, vereinzelt verleugnet alles. Hier ist das Verbergen nicht jenes einfache Versagen, sondern: das Seiende erscheint zwar, aber es gibt sich anders, als es ist.³⁵

³⁵“Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos. Gracias a este claro lo ente está no oculto en una cierta y cambiante medida. Pero incluso oculto lo ente sólo puede ser en el espacio que le brinda el claro. Todo ente que se topa con nosotros y camina con nosotros mantiene este extraño antagonismo de la presencia, desde el momento en que al mismo tiempo se mantiene siempre retraído en un ocultamiento. El claro en el que se encuentra lo ente es, en sí mismo y al mismo tiempo, encubrimiento. Pero el encubrimiento reina en medio de lo ente de dos maneras.

Lo ente se niega a nosotros hasta ese punto único, y en apariencia mínimo, que nos encontramos particularmente cuando ya no podemos decir de lo ente más que es. El encubrimiento como negación no es sólo ni en primer lugar el límite que se le pone cada vez al conocimiento, sino el inicio del claro de lo descubierto. Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí, el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es.” (*op. cit.* pp 91-92.)

Por supuesto no se trata de un simple rechazo, es una ocultación que hace aparecer el claro, y la segunda es mucho más sencilla. Es una cosa que esconde otra. Pero es que la verdad en su naturaleza, dice Heidegger, es una no-verdad; ya que esta doble ocultación pertenece a lo más íntimo de la verdad a través de este movimiento dialéctico que se ha descrito.

Esta idea separa a Heidegger de las ideas sobre la verdad en Nietzsche y Hegel. Es ahora la verdad como conflicto primordial, o dicho en otros términos la verdad como “Urstreit”, la cual se vincula mucho más a la noción heracliteana de “polemos”. Porque sí se trata de una batalla, un escenario donde el hombre es actor y espectador, él mismo una batalla entre lo abierto de un mundo y lo cerrado de la tierra, conceptos que veremos más adelante.

Pues en resumen el asunto versa sobre una naturaleza combativa que se expresa en la conocida lucha entre el claro (Lichtung) y el ocultamiento (Verbergung) y que hace posible la mostración de la verdad como acontecimiento y con ella, “ese espacio de juego” que conduce a la aperturidad de lo ente y que no es más que la tensión entre mundo tierra. Lo clave es que tal conflicto originario como también se verá posteriormente aquí, genera el poder de la decisión y con ello la libertad del propio hombre.³⁶

Ya desde *Ser y tiempo* la verdad es comprendida como desocultamiento o revelación, una reminiscencia de lo que para los griegos significaba “aletheia”. Una revelación que la mayoría de los estudiosos heideggerianos vinculan con la conocida autenticidad. Ahora, es cierto que la idea de verdad aquí tratada tiene que ver con el apartado de lo propio y lo impropio, pero es preciso explicar bien este concepto por dos motivos principales. 1: Ha sido malinterpretado por algunos de estos estudiosos del pensador de la Selva Negra y 2: Dicha pareja de conceptos (propio-impropio) están estrechamente relacionados a la verdad como revelamiento y por ende son la puerta de acceso al objetivo de esta investigación que es dilucidar una estética de lo sagrado en Heidegger.

La autenticidad ni es un estado ánimo más entre tantos ni mucho menos una salida a su supuesto opuesto: lo inauténtico, como podemos apreciar comúnmente. No es una

³⁶ Tal idea de cierta forma se mantendrá en los *Beiträge* mediante el “Ereignis”, un conflicto también (urstreit) donde el Dasein deja que su ser sea.

enfermedad la falta de autenticidad o una desviación del camino correcto. Es nuestra forma normal de ser, de desenvolvernos en el mundo. Ya nos encontramos en un mundo social y con cierto lenguaje siendo junto con los demás. Lo que esta idea heideggeriana quiere mostrar es que el ser humano es en su esencia un ser abierto a otros seres en tanto estos pueden revelárenos como los entes que son. Esta apertura (erschlossenheit) es presupuesta por nuestras nociones verdaderas pre-comprendidas en lo ordinario.

Para afirmar que esta chica es pelirroja ella debe primero presentárseme en sí misma como siendo pelirroja y tenemos que ser de tal manera que podamos estar abiertos a la presencia de una joven pelirroja. Por eso la autenticidad es de hecho el filtro o el punto de entrada a lo impropio, a la cotidianidad media; es en otros términos la misma impropiedad que se ha encontrado a sí misma. Heidegger nombra a este proceso la verdad más originaria y esencial. Verdad que es constitutiva del ser humano y que también es presupuesta aún cuando somos engañados por algún ente o cuando confundimos una sombra con un objeto. Es justo algo que nos sale al encuentro antes de todo aquello que podemos nombrar como verdad o error en la superficie.

Lo inauténtico expresa la consecuencia del ser -ahí de ser un ser-en-el-mundo. No es desviación de nada. Es nuestro más profundo modo de ser. La autenticidad es la arqueología de la inautenticidad, donde el individuo vuelve la mirada al mundo y a la comunidad de la cual ya formaba parte de cierta manera. Es la apertura a la falta de fundamento de nuestra existencia, a lo que no obstante nos hace ser lo que somos y no obstante nos desenvolvemos normalmente.

Ahora, el problema para Heidegger es detenerse en el ser-obra de la obra de arte porque justo el ser obra de la obra consiste en ese volver de la mirada a aquel fundamento que de cierta forma ya ocupamos y ya somos. Tal naturaleza de la verdad en su sentido aquí primigenio determina las significaciones de algunos vocablos del ensayo como son origen y alumbramiento que serán tratados más adelante. Incluso lo que en realidad es una obra de arte, no es un objeto sino esta acción de la verdad en la obra y en la cual lo bello surge. Verdad es la verdad del ser y la belleza no acontece fuera de esto.

Sobre lo mencionado anteriormente dice Heidegger en su ensayo de 1935: “Die Offenheit dieses Offenen, d. h. die Wahrheit, kann nur sein, was sie ist, nämlich *diese* Offenheit, wenn sie sich und Solange sie sich selbst in ihr Offenes einrichtet.”³⁷

Como resumen de lo mencionado antes y sobre este desocultamiento de la verdad es preciso denotar (y lo dejaré entrever en los epígrafes que siguen) el hecho innumerables veces pasado por alto de comprender la desocultación desde la ocultación. No se trata de una posición de superioridad (la autenticidad sobre lo inauténtico) o de equivalencias, ni versa sobre el típico desenmascaramiento estudiado en la Modernidad. Esto es otra cosa que lo planteado por los maestros de la sospecha. No consiste, repito, en develar un fundamento escondido, sino que la ocultación es estructural; alrededor de la cual los entes se organizan y que de manera análoga resulta similar a lo que Lacan llama Lo Real. Se trata de una ocultación-sustracción que muestra un sentido quebrado, fracturado y que nunca se retira sin dejar una huella susceptible a ser leída o analizada, (pensar la diferencia, dicho en otros términos). En Heidegger, por ende, no se aprecia ese desocultamiento de la verdad como salida de la diosa Lethé (el olvido, la noche) sino que el movimiento del ser es ambiguo, su verdad oscila en esta dialéctica aletheia-lethé, en este aclarante ocultamiento. Siempre debe entenderse la verdad desde esta doble caracterización. El ser como acontecimiento se define a partir de esta radical ambivalencia. Esta idea es clave en la definición de lo Sagrado como lo “circundante” analizada en el segundo capítulo. Y es por eso que tratamos ahora este tema del claro y el ocultamiento en relación a la verdad.

La concepción de la verdad del arte sitúa al hombre, el Dasein, precisamente en la dialéctica de la propiedad (Eigentlichkeit) y la impropiiedad, (Uneigentlichkeit) en esta plataforma originaria de lo verdadero y no verdadero, donde la propia existencia se resuelve y construye. Como bien acierta el pensador italiano Giorgio Agamben (1942) en uno de sus textos consultados para esta investigación:

³⁷ “La apertura de este espacio abierto, esto es, la verdad, solo puede ser lo que es, concretamente esta apertura, siempre que ella misma se instale y establezca en su espacio abierto.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 105.

La existencia auténtica no tiene otro contenido que la existencia inauténtica, lo propio no es otra cosa que una aprehensión de lo impropio. Es bueno reflexionar sobre el carácter ineludible de lo impropio que está implícito en estas formulaciones. Incluso en el ser-para-la-propia-muerte y en la decisión, el *Dasein* no aferra más que su impropiedad, no se hace dueño más que de una enajenación, no está atento más que a una distracción. Tal es el estatuto originario de la facticidad.³⁸

Esto es importante. Muchos heideggerianos hablan de un Heidegger de los años 20 aún deudor de la metafísica de la subjetividad (el de Ser y Tiempo), que no logra subvertir al sujeto hasta bien entrada la noción del *Ereignis* (acontecimiento) donde sí se desprende supuestamente de toda metafísica anterior. En primer lugar, lo que intenta Heidegger desde ese año 1927 hasta el final de sus días, es no eliminar al sujeto sino pensar la posibilidad de pensar al sujeto (o ex-sistencia) desde su propia fractura, desde su olvido. Somos precisamente en aquello que se nos expropia y que al mismo tiempo logramos apropiarnos. Es preciso volver la mirada sobre lo impropio. Al respecto se habla de que el revelamiento de la verdad está ligado a la resolución, al momento de la decisión. Pero la resolución sería ciega si no estuviera abierta a la situación, a eso que ya se nos muestra como determinación en la cotidianidad media. “Jede Entscheidung aber gründet sich auf ein Nichtbewältigtes, Verborgenes, Beirrendes, sonst wäre sie nie Entscheidung”³⁹.

Para entender esto más concretamente nos remitiremos a explicar los ejemplos que el propio Heidegger utiliza. Comienza por el análisis de la coseidad de la cosa teniendo en cuenta que la obra ante todo es una cosa entre tantas cosas. Para ello trae la relación materia y forma y concluye que no es plausible dicha diferenciación en tanto tal relación no es pura u originaria, sino que funge desde el horizonte de la utilidad (*Dienlichkeit*). ¿Pero en qué se basa esta utilidad?, se pregunta Heidegger. ¿Cuál es el ser-utensilio del utensilio? (y sin buscar las usuales interpretaciones occidentales al respecto).

Pues en el ensayo se nos dice que lo que hace un zapato de campesino ser un zapato, no queda agotado ni en la descripción sensualista del objeto que tenemos delante aquí, ni en la

³⁸ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*, p.395.

³⁹ “Cada decisión se basa en algo no dominado, algo escondido, algo confuso, de lo contrario nunca sería una decisión”. *Ibid.* p. 94.

elaboración de un informe cuantitativo de la jornada de producción del zapato. Tampoco se agota en el apreciar el uso que puede dársele al objeto en esta o aquella área. Vale decir, el ser del objeto no se agota en el elemento empírico o el racional; tampoco en el análisis de su valor de uso. Esta esencia se nos ha mostrado en el cuadro de Van Gogh del par de zapatos y que el autor toma como referencia para sustentar sus ideas. Se expresa en el texto poéticamente cuando se describe el cómo queda grabado el trabajo realizado, la humedad, la historicidad del objeto, todo eso se ha abierto, se ha “desocultado” su ser a nosotros:

Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Muhsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zahigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem in rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. (...)

Nicht durch eine Beschreibung und Erklärung eines wirklich vorliegenden Schuhzeuges; nicht durch einen Bericht über den Vorgang der Anfertigung von Schuhen; auch nicht durch das Beobachten einer hier und dort vorkommenden wirklichen Verwendung von Schuhzeug, sondern nur dadurch, daß wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. Dieses hat gesprochen. In der Nähe des Werkes sind wir jäh **anderswo** gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen.⁴⁰ (el subrayado es mío)

Y es este “anders”, esto distinto, lo cercano a eso que se pretende rastrear aquí como lo Sagrado y que se analizará en el segundo capítulo a profundidad.

Con el ejemplo se cae en cuenta que la obra en cuestión ha mostrado la verdad del zapato. Verdad como este desocultarse que se describe significa, a diferencia de las verdades

⁴⁰ “En la oscura boca del gastado interior del utensilio zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde (...)

No ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar *distinto* del que ocupamos normalmente”. *Ibidem.* p. 54.

lógicas o de adecuación en epistemología, que el existente en la obra se abre en su ser, en lo que es él y cómo se caracteriza. El ser del ente en este caso los zapatos, logra su establecimiento en su apariencia.

Ahora bien, es preciso hacer un alto. Heidegger emplea el término apariencia como una relación dialéctica entre los vocablos *Scheines* y *Erscheinen*, cuyas raíces remiten a lo que aparece pero que originalmente significan cosas diferentes. Sobre todo en la filosofía anterior se tiende a separarlas, como es el caso de Kant. En última instancia para Kant hay una distinción en los sustantivos *Schein* y *Erscheinung*. *Schein* es la apariencia, en el sentido de algo que se muestra como lo que no es, como espectro si se quiere, como falsa apariencia, etc. En cambio, *Erscheinung* es lo que se muestra en tanto tal, lo que se da a la conciencia y es aprehendido por la conciencia. Kant distingue ambos conceptos, pero en Heidegger están unidos en tanto momentos de un mismo proceso. De ese proceso que llamamos fenómeno. Curiosamente, esta idea no es propia de Heidegger puesto que ya se encuentra en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. En Hegel la noción de fenómeno y su conocida dialéctica ligada a ella nos expone el darse simultáneo de estos dos conceptos. Lo manifiesto o aparición y la apariencia. Y el movimiento de lo Real se resuelve a un mismo tiempo bajo estas dos formas. La conciencia desvanecida en el objeto y el reconocimiento luego de este desvanecimiento. La conciencia que luego trataremos en el capítulo segundo de lo Sagrado.

El último aspecto a indicar en este epígrafe y que en buena medida resume lo que se ha visto hasta ahora, al tiempo que seguirá desplegándose en esta investigación (aunque no se haya mencionado nominalmente), es el carácter histórico de este acontecer de la verdad. Cuando Heidegger habla del arte no está mencionando una actividad artística particular relacionada al ámbito de la creatividad sino todo un campo de sentido, de experiencias de reconocimiento y confrontación, de formas de producción, recepción y apropiación imbricadas. Por eso el acontecer de la verdad en la obra es histórico. En la obra y su manifestarse, una comunidad o “un pueblo histórico” como le dice Heidegger preserva la verdad que ha revelado para sí. El *Origen de la obra de arte* no es un texto para definir el arte de alguna forma. Es un esfuerzo por pensar históricamente la metafísica. Tales ideas conducen a lo que se desea nombrar como lo Sagrado.

CAPÍTULO II. EL PROBLEMA DE LO SAGRADO EN *EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE*

La tesis general que propongo es la de que el arte auténtico de todos los tiempos, incluyendo el nuestro, conserva una cualidad potencialmente sagrada.

Louis Dupré

II.1 Lo sagrado como mundo circundante

Lo sagrado, ante todo, ha sido analizado por muchos autores (cuando se vincula al arte) como un mito. En términos estéticos lo sagrado ha sido el mito por excelencia de la Modernidad para estos autores. Y tienen razón. Frente al proyecto moderno de ordenamiento lógico-racional de la realidad, varios movimientos, entre ellos el Romanticismo, le concedían al arte valores absolutos, divinos. Para ellos la obra de arte mostraba un mundo oculto, mágico y de fuerzas invisibles, en contraposición a las formas tradicionales de representación de la realidad. Este mito se encarna en la figura del artista genio, que debía conducir a la masa irredenta y febril hacia la divinidad. Tal idea pasa por los románticos y el joven Hegel y llega incluso a Nietzsche. Es una idea que transversaliza la historia moderna.

En resumen, la misión del arte era (casi irónicamente al objetivo de Descartes con la razón), liberar al hombre de sus temores y su encerrazón al mundo cotidiano terrenal. Otros autores quieren incluir *El origen de la obra de arte* en este manto mitológico respecto a lo sagrado. Tal es el caso de Otto Pöggeler y Aníbal Romero, cuyas posiciones serán abordadas más adelante. También otros menores como Juan Antonio Mateos Pérez. Otros, ni siquiera hacen referencia a esa noción cuando se dedican a estudiar este ensayo de 1935, perdiéndose en divagaciones como es el caso del famoso Meyer Schapiro⁴¹. Al contrario de

⁴¹ Cfr. Meyer Schapiro: *The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh*, Springer, Berlin, 1968.

lo dicho anteriormente, Heidegger empleará con otras características el concepto de lo sagrado y que se verá a continuación.

Para comenzar, volvemos a traer a colación aquí la cita que se introdujo en los apartados iniciales, ya que en ella se condensa lo que se quiere definir.

No ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar *distinto* del que ocupamos normalmente.

Como se había mencionado en el último epígrafe, Heidegger hace referencia al “*anders*”, a ese desplazamiento a un lugar distinto gracias a la obra. Eso distinto es lo Sagrado. Lo Sagrado en la obra de arte significa lo lejano, lo aparte, pero lo lejano y distinto en tanto una ruptura con lo palpable o empírico. Se trata de una lejanía del mundo de lo disponible y utilitario. Lo Sagrado o distinto es una fuerza que se presenta en el mundo no necesariamente a través de una forma o vale decir manifestación. Es más bien “lo otro” de la forma, una tensión que escapa a lo que puede ser representativo o representable.

Hay que decir que la academia, así como la comunidad religiosa tiende a confundir lo sagrado con lo religioso o a vincularlos; y realmente son dos nociones diferentes. La religión es el seguimiento de un rito que constituye a una comunidad. Es un fenómeno de unión, de vinculación de un grupo con algo sobrenatural o una relación conmigo mismo (de interioridad) o con la naturaleza. Por eso Jean Luc Nancy tiene razón cuando proclama que “en sí misma la religión no está unida a lo sagrado”⁴²

Lo Sagrado existe por y a través de esa tensión y desde esa distancia. Por ende, ni está relacionado con la identidad y menos con la representación. La imagen por ejemplo es una cosa que no es la cosa. O sea, algo se distingue de ella. La imagen me ofrece algo, pero lo

⁴² Jean Luc Nancy: *La imagen. Lo distinto*, p.9.

ofrece sólo como imagen. Lo cual no significa que quede en la ilusión o en la forma representativa que tanto ha estudiado el pensamiento moderno. Parecido a como lo expresa Epicuro cuando nos habla de los átomos. Para el filósofo las imágenes de las cosas son “simulacros” sólo en la medida en que también son partes de la cosa. Esto se encuentra relacionado con el juego que establece Heidegger entre aparición y apariencia que habíamos ya mencionado. La obra de arte no imita lo real y tampoco consiste en lo Real. Todo esto lo veremos más adelante.

Es importante señalar, ante todo, que lo Sagrado no es una actitud religiosa ni mucho menos, sino un ámbito de realidad que puede ser la plataforma de las nociones de Dios, el hombre, y los objetos creados por él y donde él se mueve cotidianamente. Se trata de una dimensión que va al encuentro del hombre, mas no es agotada en el hombre. No puede identificarse ni con los elementos objetivos por los cuales se expresa ni por rasgos subjetivos de un individuo particular. Como bien plantea el doctor en filosofía y fenomenólogo de la religión, Martin Velasco (1934): “Lo sagrado se hace presente en realidades objetivas, pero ninguna de éstas es lo sagrado o se confunde con ello. Lo sagrado tampoco se confunde con una especie de sexto sentido o de nueva «facultad del alma», aunque se puede hablar de un «sentido de lo sagrado», que no es otra cosa que la apertura del hombre a esa forma de ser de la realidad en su totalidad⁴³

Existe un consenso respecto a lo Sagrado identificándolo como una suerte de ámbito fenoménico que, sin restringirse a un objeto mundano en específico, se hace presente en el mundo con un sentido especial, dentro de una vivencia originaria que no se reduce a una experiencia concreto-sensible.

Normalmente este concepto es situado como una realidad de orden muy distinto a las fuerzas naturales, y presenta en su naturaleza una homogeneidad y, por otro lado, una notable heterogeneidad de sus formas de manifestación.

La noción de lo Sagrado, planteada anteriormente, urge añadir, fue establecida por primera vez con una profundidad hasta ese momento no vista, por el filósofo y teólogo alemán Rudolf Otto en su libro *Lo Santo: Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios* (1917)

⁴³ Martin Velasco, *Fenomenología de la religión*. p.88.

con algunos matices propios pero conservando la idea principal dicha y se ha convertido en todo un centro de referencia universal para los posteriores estudiosos del tema, los cuales dan por sentado este concepto de lo Sagrado y despliegan sus análisis a partir de él.

Ahora bien, para comenzar a fijar los límites, además de lo dicho de la diferencia entre lo sagrado y lo religioso en esta investigación, se debe señalar la diferencia con lo divino. Este es el error de algunos intérpretes de Heidegger como Ludwig Schajowicz, el cual identifica lo divino con lo sagrado e incluso le atribuye a este último término cualidades de *tremendum* y *fascinans* bajo el corte de Rudolf Otto⁴⁴. No se trata de la existencia de un Dios o “el Dios” y que mediante él exista la obra y viceversa. No se trata de un sentido último que se debe alcanzar ni tampoco un sentido ontológico que determinara a la divinidad o a la obra. Sino de lo que se trata es que en la obra acontezca la voz del Dios en palabras de Heidegger, los dioses, y que no es otra cosa que la manifestación de ese espacio de lo distinto, ese espaciamento que es lo Sagrado. La obra hace que los dioses sean y este acontecer o desocultar a su vez pone a la obra como obra. (en su ser-obra dirá Heidegger)

Lo que se debe tener en cuenta es que lo Sagrado no es algo externo a la obra como algo abstracto y que luego se encarnara o concretizara en un ente particular. Más adelante veremos que no es acerca de una necesidad exterior ni una necesidad interior, lo cual se corresponde con el espíritu fenomenológico heideggeriano y hermenéutico y que luego profundizará Jacques Derrida. Como indica el doctor Alberto Carrillo en su ensayo *La obra de arte y la presencia de la divinidad*: “...lo divino no existe primeramente por sí de manera abstracta, para después ser tornado concreto (sensible) o adornado, hecho poético o bien procurarle respeto y sacralidad mediante el arte. Tal relación colocaría a la obra de arte en una mera exterioridad respecto de los dioses”⁴⁵

Queda descartado pues, cualquier pretensión de un a priori trascendental de lo divino y principalmente cualquier reflejo por parte de la obra de alguna divinidad. Decir que la obra de arte para Heidegger es una copia adornada de lo *sacrum* es un solemne disparate. En numerosos pasajes Heidegger enuncia que la obra hace que “dios” mismo esté presente, lo

⁴⁴ Al respecto véase el artículo completo de Ludwig Schajowicz: *La experiencia de lo sagrado. (Notas sobre Heidegger)* Diálogos. Revista de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico, Año 13, Nro. 32, noviembre 1978.

⁴⁵ Alberto Carrillo Canán, *La obra de arte y la presencia de la divinidad*. p.3.

que equivale a plantear que se trae a la presencia una visión de los hombres de sí mismos, un reconocimiento (Aussicht) de un pueblo histórico de su propio accionar y destino (lo que indica no una autoconciencia sino un saberse siendo miembros de una comunidad histórica)

Es preciso ahora volver a lo que se había expresado páginas atrás acerca de la apariencia y la aparición. Para de esa manera comprender más nítidamente qué significa lo sagrado. Cuando yo hago consciente un objeto lo sitúo ante mí, esto ya es hartamente sabido. Pero al situar o poner un objeto ante mí, eso no quiere decir que yo lo haya puesto absolutamente, sino más bien he dejado que se me aparezca. He dejado al Ser aparecerseme. Lo cual implica que al mismo tiempo los objetos sean apariencias. Sin embargo, ¿cómo se da esta mostración? Toda la filosofía de Heidegger, desde la época de *Sein und Zeit* hasta sus años de madurez, ha querido dar a entender que el Dasein, desde un plano ontológico fundamental prescribe el modo en el cual estos objetos pueden aparecer. O sea surge una dimensión otra, distinta, que enrola al hombre y donde los objetos pueden aparecer. Una dimensión que enrola al Dasein (gracias a que es “proyecto”) pero desde un plano negativo, de oposición, de salir al encuentro de algo distinto. Esta oposición a algo otro es la condición de posibilidad del aparecer de las cosas. Este algo otro no es cualquier cosa, ya que cualquier algo necesita ese horizonte para aparecer lógicamente. Ese otro distinto es lo sagrado. La espacialidad circundante, la totalidad. Los animales carecen de esto, dice Heidegger. Sólo al hombre se le revela el Ser, vale decir, sólo el hombre se proyecta en la Nada, sólo el hombre puede extraer lo infinito en el objeto finito. Lo que sucede es que al hombre se le escapa esta circunscripción, esta totalidad que proyecta y de la que es parte a su vez. Se pierde sólo en los objetos finitos, o sea en lo que Heidegger llama lo óntico. Nos movemos sólo con astillas de la realidad y no percibimos lo sagrado, el todo circundante.

Por eso Heidegger no forma parte de ese mito de la modernidad porque lo sagrado significa algo distinto, es cierto, pero no es algo alien, fuera de todo y distinto del mundo. Esa es la diferencia con el empleo de lo sagrado por otros autores y artistas. Tal noción es una noción de corte obviamente fenomenológico que procede en parte de su maestro Edmund Husserl (1859-1938). Acceder al ámbito de lo Sagrado es descubrir los horizontes de significatividad y sentido ya dados de cierta manera. Dice Husserl al respecto:

El ser del mundo es de esta manera (...) trascendente a la conciencia y sigue siéndolo necesariamente; pero ello no cambia en nada el hecho de que sea únicamente la vida de la conciencia aquella en la cual todo lo trascendente se constituye como inseparable de ella y que ella, tomada especialmente como conciencia del mundo, lleve inseparablemente en sí el sentido mundo e incluso este mundo que realmente existe. En última instancia es únicamente el descubrimiento de los horizontes de la experiencia el que aclara la realidad efectiva del mundo y su trascendencia, y luego lo muestra como inseparable de la subjetividad trascendental que constituye el sentido y la realidad del ser (...). Un objeto real del mundo y con más razón el mundo mismo es una idea infinita, referida a infinitudes de experiencias que han de ser unificadas de modo concordante —una idea que es el correlato de la idea de una evidencia perfecta de la experiencia, o sea, de una síntesis completa de las experiencias posibles.⁴⁶

Lo Sagrado, en una interpretación preliminar, tanto para Martin Heidegger como para muchos autores que han tratado este tema, no es entendido como un más allá al cual pudiéramos llegar en sentido fatalista del término, ni se halla caracterizado desde ese infinito que Hegel denominara “malo”; sino que el punto de posicionamiento estriba en la consideración de lo Sagrado como ese espacio originario que nos constituye ya de cierta manera, la totalidad del mundo circundante como expresara Heidegger, y que nos permite alcanzar una infinitud que no se encuentra en otro lugar que en la finitud misma. Refiriéndose al estudio y los análisis de esta noción, resulta esclarecedor lo expresado por el doctor y profesor de filosofía chileno Enzo Solari (1970, Viña del Mar) en su libro *La raíz de lo Sagrado*:

...un esfuerzo por analizar el momento más radical y elemental que se da en toda humana aprehensión, sentimiento y volición de las cosas, sin salir de los márgenes dentro de los cuales tal momento de reduplicativa alteridad está dado. Es la aprehensión primordial de la realidad, la cual, más que un acto, es un ingrediente de todo acto humano de afirmación o razonamiento, deseo o percepción, emoción o elección. Por esta aprehensión primordial es que el hombre es trascendente y habita el mundo puro y simple de lo real. Por ella también

⁴⁶ Edmund Husserl: *Meditaciones cartesianas*, p. 82.

se comporta formalmente como real, es persona y se va realizando por esa apropiación de posibilidades que hace de él una realidad histórica y moral.⁴⁷

Esto demuestra que no debe comprenderse el problema que nos ocupa desde la usual noción teológica de sacralidad sino desde un cierto poder de la “realidad real” que funge desde un estado de aperturidad y libertad en la existencia misma. Se trata de una exégesis de la situación del hombre en el mundo y con ello, una mirada radical a su propio pensamiento que lo construye como hombre y sujeto basado en lo que Dilthey denominaba como “comprensión”, distinguiéndolo así de lo que puede ser “explicación”, la cual forma parte de la región óptica del Ser.

Entonces resumiendo, lo Sagrado desde esta perspectiva se comprende desde una pregunta fundamental: ¿Cómo es el trato de un individuo con su situación en el mundo? ¿Cómo se relaciona él mismo con el Ser? Por ello lo Sagrado se encuentra asociado a un “mundo circundante” si partimos de los análisis heideggerianos, donde el hombre se pro-yecta, se pierde y es capaz a un tiempo de redescubrirse a sí mismo en la dimensión de lo total. En ese sentido la obra de arte constituye para Heidegger el puente que unifica en el hombre lo finito y lo infinito.

Ahora, este proceso es posible gracias al desocultamiento de la verdad de la obra, que es a través de una lucha de lo que en el ensayo es nombrado como “mundo y tierra”, “una lucha de dioses” expresa Heidegger (y que analizaré en el siguiente epígrafe) y es en medio de esta tensión que lo Sagrado está presente. Se da en este sentido una relación estrecha entre obra, la presencia de las cosas y la visión de los hombres de sí mismos, como bien explica el doctor Carrillo en su ensayo. No obstante, algunos autores, entienden esta relación y la lucha o confrontación que ella implica como una relación emotiva. Algunos elementos planteados hasta ahora permiten contrarrestar tal aseveración. Hablaríamos de emotividad en el mejor de los casos, si estuviéramos considerando un sujeto con diferentes predicados frente a un objeto que es constituido por estos mismos predicados. Hablaríamos de emoción si se estuviera considerando la obra de arte en tanto representación, y el ensayo de 1935

⁴⁷ Enzo Solari, *La raíz de lo sagrado. Contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*, p. 617.

dista de comprender la obra con esos rasgos. Tal confrontación del mundo y la tierra no se comprende del todo sino se toma en cuenta una vez más el juego dialéctico a mi modo de ver entre Schein y Erscheinung, entre ocultación y desocultación.

II.II Mundo y tierra

El ensayo comienza con una indagación sobre el “origen” en el arte. ¿Pero cómo es visto el origen aquí? Es una pregunta que lleva análisis detallados. Como adelanto sí se puede decir que no significa un dónde o cuando cierto objeto vino a nosotros. No es preguntar cuando se hizo tal pintura, etc. a la manera de la historia tradicional. De hecho, la propia palabra en el título juega con un doble significado si se tiene en cuenta que “Ursprung” además de significar origen en alemán, también su derivación indica el sustantivo “salto” (sprung) y el adjetivo “primordial” (ursprünglich). Por tanto, esto da un giro a las cosas. Porque si se habla al inicio del origen que “Der Ursprung von etwas ist die Herkunft seines Wesens”⁴⁸ entonces se preguntaría por la naturaleza de ese salto primordial o ese algo distinto que nos pondría en otro nivel de comprensión mucho más interesante.

Ahora en esta nuestra época de la imagen del mundo no hay cabida para el arte entendido como origen, como algo esencial. No obstante, el arte (el gran arte para Heidegger) debe dejar que aquellos que van a su encuentro sean llevados fuera de sus maneras ordinarias de acercarse al mundo. Algo que a su modo de ver no está ocurriendo hoy día.

Ahora bien, ¿por qué elige esta pintura de Van Gogh especialmente? La respuesta parece estar en que precisamente unos zapatos no deberían despertar nada en nosotros porque estamos tan familiarizados con ese útil que delante del cuadro no tendríamos que producir nada. No obstante, desde su carácter fenomenológico Heidegger nos muestra otra esencialidad.

Si yo hablara de la representación de un par de zapatos real, la pintura de Van Gogh fracasaría ante la fotografía de unos zapatos de campesino. Pero Heidegger más bien quiere mostrar cómo se nos abre el ser de los zapatos, el cómo se nos permite participar de cierto estar en el mundo. La obra revela este contrajuego, pero ¿qué mundo es revelado? ¿El del

⁴⁸ “El origen de algo es la fuente de su esencia” *op.cit* p. 18.

artista, o el mundo en que vivimos? ¿Cuál es ese mundo de la campesina según Heidegger? ¿Y cuál el de la “tierra” del poema o los zapatos?

Lo primero a tomar en cuenta es que con el vocablo “tierra” no se quiere hacer alusión a la naturaleza. De hecho, la tierra es más originaria que la naturaleza porque es histórica. Refiere todo el tiempo a la historia. “El mundo” también refiere a lo histórico. El mundo es el armazón estructural de la desocultación. Lo que actúa en el “mundo” es, aunque parezca un trabalenguas, el desocultante ocultarse de la desocultación, lo que se traduce en el *acontecer* de la verdad. Ahora mundo no quiere decir “mundo en sí” ni tampoco para “alguien”. Mundo es el acontecer de la apertura del ente en el hombre. El poder de la aperturidad.

El concepto de tierra aparece por primera vez en el discurso del rectorado en 1933. La tierra, ya desde esa etapa es entendida como un espacio habitado por nosotros los modernos, donde ella se nos da de antemano como recurso de aprovechamiento y explotación sin ser experimentada como algo más, como algo vinculado a lo Sagrado. Esta noción alberga el punto decisivo del pensamiento adoptado en el *Origen de la obra de arte*. El final del discurso de Rectorado plantea prácticamente el mismo cuestionamiento que el final del ensayo de 1935. El espíritu de la pregunta en el discurso del 33 revela que nos hallamos en la decisión (sea nuestra o no), de sabernos “un pueblo histórico-espiritual” en tanto podamos autoafirmarnos como tal pueblo (retornar al origen), lo cual encontramos en el ensayo del 35. Todo el ensayo consiste en una búsqueda más amplia de lo que parece. Se busca liberar la tierra, eso debajo de la plataforma de nuestro mundo moderno y en el cual éste último tiene sus raíces. En la segunda parte del ensayo se nos dice que la obra, por ejemplo, un templo griego abre “un mundo” y al mismo tiempo devuelve este mundo a la tierra que lo llama. Es menester definir ya que mundo no se entiende aquí como el mero conjunto de cosas contables y no contables. No es, a la manera de Wittgenstein, una totalidad de hechos. Pero tampoco es un conjunto imaginado por nosotros y que podamos añadir a esa suma de elementos dados. Mundo aquí, como ya había sido expuesto en *Sein und Zeit*, es un horizonte de sentido, un espacio de significatividades que determina la forma en que los seres humanos van al encuentro de objetos y otros seres humanos. Esta comprensión del mundo le permite a Heidegger expresar que:

Der Stein ist weltlos. Pflanze und Tier haben gleichfalls keine Welt.; aber sie gehören dem verhüllten Andrag einer Umgebung, in die sie hineinhängen. Dagegen hat die Bäuerin eine Welt, weil sie sich im Offenen des Seienden aufhält. Das Zeug gibt in seiner Verlässlichkeit dieser Welt eine eigene Notwendigkeit und Nähe. Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Im Welten ist jene Geraumigkeit versammelt, aus der sich die bewahrende Huld der Götter verschenkt oder versagt. Auch das Verhängnis des Ausbleibens des Gotles ist eine Weise, wie Welt weltet⁴⁹

Esta cita es importante porque ya deja entrever en ciertos matices la estética de lo sagrado que se quiere mostrar en este proyecto investigativo. Una estética que ya se dibuja en este contrajuego mundo-tierra. En primer lugar ¿Qué significa lo protector de los dioses? ¿El que un dios esté presente? Tales preguntas ayudarán incluso más adelante a entender la famosa frase en *Der Spiegel* de “un solo Dios ya puede salvarnos”. Pues, ¿Cómo se entiende esta presencia? Esto está relacionado a lo que en algunas páginas del ensayo se nombra como “consagración” y que también veremos más adelante en el capítulo 3. Consagrar tiene que ver con la puesta en existencia de un mundo otro, un tipo de lucidez que nos pone en otro lugar, pero para comprender el propio lugar donde estamos. Fenomenológicamente sería una puesta entre paréntesis, un distanciamiento, el nacer de algo distinto (sagrado) para acercarnos a la propia realidad o a nuestra historicidad. En la consagración aparece el mundo que ya hemos mencionado.

Wenn ein Werk in einer Sammlung untergebracht oder in einer Ausstellung angebracht wird, sagt man auch, es werde aufgestellt. Aber dieses Aufstellen ist wesentlich verschieden von der Aufstellung im Sinne der Erstellung eines Bauwerkes, der Errichtung eines Standbildes, des Darstellens der Tragödie in der Festfeier. Solche Aufstellung ist das Errichten im Sinne von Weihen und Rühmen. Aufstellung meint hier nicht mehr das bloße Anbringen. Weihen heißt heiligen in dem Sinne, daß in der werkhafte Erstellung das

⁴⁹ “La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte de la velada afluencia de un entorno en el que están insertas. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en el espacio abierto de lo ente. Con su fiabilidad, el utensilio le proporciona a este mundo una necesidad y aproximidad propias. Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez. Cuando el mundo hace mundo se reúne esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la talidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo” *op.cit.* p. 74.

Heilige als Heiliges eröffnet und der Gott in das Offene seiner Anwesenheit hereingerufen wird.⁵⁰

Volviendo al contrajuego antes mencionado, aunque esta idea del mundo ya se encuentra en 1927 en el libro más famoso de su producción, la noción de tierra es novedosa y nos lleva a otra dimensión de análisis. Sus rasgos son introducidos por primera vez en este fragmento del ensayo: “...die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dieses kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes.”⁵¹

Este párrafo resume en definitivas este concepto. Es decir, eso que se “retira” es la tierra, aquello hacia donde la obra se retira y donde emerge (en ese abandono) el poder de los útiles y las cosas. El propio pensador de la Selva Negra lo piensa desde el concepto griego de *physis*. Vale decir, aquello que posibilita la sustentación del ente, de todo lo que existe. Es algo cerrado, pero es condición de posibilidad del mundo al tiempo que el mundo hace emerger la tierra. La tierra, como bien expresa Hans G. Gadamer (1900-2002), “no es materia, sino aquello de lo que todo surge y a lo que todo vuelve a integrarse”⁵²

Con tal cerrazón lo que quiere decirse es que el material de la obra trasciende los marcos meramente materiales o de cálculo. El color no es tal porque midamos su textura o vibraciones a la luz óptica, más bien es tal cuando el pintor lo hace enigmáticamente brillar y nosotros lo dejamos ser en su brillo. Así un tanto con el peso de la piedra en la estatua, la palabra en la novela o el sonido en la música. Sería análogamente “el aura” de Walter Benjamin. Los materiales surgen ellos mismos cuando se integran en la obra y es pues eso,

⁵⁰ “Cuando se lleva una obra a una colección o exposición también se suele decir que se instala la obra. Pero este instalar es esencialmente diferente a una instalación en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua o la celebración de una tragedia con ocasión de una fiesta, Ese instalar es erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Instalar no significa aquí llevar simplemente a un sitio. Consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, *lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar el espacio abierto de su presencia*” (el subrayado es mío) *op.cit.*, p. 72.

⁵¹ “...los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo ello empieza a destacar desde el momento en que la obra se retira y refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra” (*ibidem*, p. 77.)

⁵² Hans Georg Gadamer, *La verdad de la obra de arte*, p. 103.

el llamado “refugio” de la tierra. La tierra hace la diferencia entre fabricación y creación. Cuando fabricamos algo (Anfertigtsein) el material empleado desaparece en la utilidad del objeto, una función o servicio. Al contrario, en la creación de la obra de arte (Geschaffensein) no hay tal desaparición ya que la finalidad no tiene nada que ver con el uso. En este plano estaríamos considerando un modo especial de extracción de la naturaleza. En esta dimensión se da la imposibilidad de desciframiento lógico y mensurable de la pieza. Pero es esta misma imposibilidad lo que posibilita el emerger de la verdad. Es lo imposible de lo posible.

En definitivas, lo que se quiere expresar es que se trata de una comprensión por ejemplo de la pesantez de la piedra y que no está basada en la medición de la misma y por ende en su dominación. Así para los sonidos en la música, etc. Esta es sin duda la manera de pensar anti neuroestética por excelencia. La obra de arte se resiste a las medidas humanas y el cálculo. Por eso “estar abierto”, esa frase que tanto he mencionado aquí, significa por ende estar abierto a una dimensión de las cosas que escapan al dominio racional humano. Se trata de la aparición de un aspecto de las cosas que no queda agotado en los discursos claros y distintos. Esa dimensión es la “tierra” para Heidegger. De cierta manera es lo que quería desplegar el filósofo Louis Dupré cuando hablaba de la noción de trascendencia material vinculada a lo sagrado. Sobre el asunto nos expresa Heidegger:

Diese Herstellung der Erde leistet das Werk, indem es sich selbst in die Erde zurückstellt. Das Sichverschließen der Erde aber ist kein einförmiges, starres Verhangenbleiben, sondern es entfaltet sich in eine unerschöpfliche Fülle einfacher Weisen und Gestalten. Zwar gebraucht der Bildhauer den Stein so, wie nach seiner Art auch der Maurer mit ihm umgeht. Aber er verbraucht den Stein nicht. Das gilt in gewisser Weise nur dort, wo das Werk mißlingt. Zwar gebraucht auch der Maler den Farbstoff, jedoch so, daß die Farbe nicht verbraucht wird, sondern erst zum Leuchten kommt. Zwar gebraucht auch der Dichter das Wort, aber nicht so, wie die gewöhnlich Redenden und Schreibenden die Worte verbrauchen müssen, sondern so, daß das Wort erst wahrhaft ein Wort wird und bleibt.⁵³

⁵³ “Al retirarse ella misma a la tierra, la obra trae aquí la tierra. Pero el cerrarse de la tierra no es uniforme e inmóvil, sino que se despliega en una inagotable cantidad de maneras y formas sencillas. Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil, pero no la desgasta. En cierto modo esto sólo ocurre cuando la obra fracasa. También es verdad que el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir. También el poeta usa la palabra, pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que

Como si las cosas se presentaran como son (como en el caso de la construcción de un templo griego, nos diría Heidegger), el suelo, el mármol etcétera, se presentan como tales no en tanto mera representación. La representación clásica usa solo el lienzo, la pintura como medio para indicar o representar algo. Heidegger plantea algo diferente. Plantea representar lo ente.

Sobre el mundo debemos entender que se está haciendo alusión a una estructura de significatividad (Como en *Ser y Tiempo*), a una unidad de referencias determinadas. En el caso del templo griego, nos dice el ensayo, abre un mundo de vías y experiencias como el nacimiento, la muerte, la bendición, la humillación, la victoria o la decadencia. Formas vividas por esa comunidad y tal mundo muestra cierta tierra donde el mármol se presenta en tanto tal, la roca en que descansa y el color se presenta como color etc. Este mundo no es la suma de esos elementos que mencioné, sino que al abrirse el mundo todas esas cosas reciben esas determinaciones y adquieren su cercanía, lejanía, su amplitud, estrechez, etc.

Ahora bien, aparece constantemente la frase “el mundo que hace mundo”. Pudiera tratarse de una tautología o algo incoherente pero realmente estriba sobre el ser de la historia y su despliegue. Dice Heidegger: “Indem eine Welt sich öffnet, stellt sie einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung. Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit“.⁵⁴

Dicho en otros términos, el mundo abre la posibilidad de la historia. En esta aperturidad se revelan las decisiones esenciales para el establecimiento del destino de un pueblo.

Estas cuestiones rodean una y otra vez el espacio de lo sagrado que hemos venido definiendo de una u otra forma. En la modernidad según Heidegger se toma en cuenta el ser-objeto de las obras y no su ser-obra. O sea se pretende ver el arte como un objeto más

gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 80.

⁵⁴ “En la medida en que se abre, un mundo le ofrece a una humanidad histórica la decisión sobre victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido y lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión”. *op.cit.* p. 109.

de la realidad perdiendo así el mundo y sus cualidades originarias cuando se traslada a un espacio de exhibición. Heidegger pone el ejemplo de la arquitectura griega, pero podemos mencionar las esculturas pre-hispánicas expuestas en el museo Amparo aquí en Puebla. Sólo queda lo aparente de la pieza en tanto cualidad expositiva de ser-objeto. Por ende, se resume que categorías como consagración y estado de sagrado tratan acerca de un hacer que permanezca en la obra el mundo que ella misma abre. Que este mundo no esté desplazado o se desvanezca. Trata sobre la revelación de algo en las cosas que no puede ser agotado por los discursos y pensamientos racionales.

El establecimiento del mundo y la tierra son los aspectos esenciales del ser-obra de la obra. Establecimiento que no sólo es un contrajuego sino una lucha, una batalla dialécticamente donde acontece la verdad. El mundo se basa en la tierra y ella se adentra en un mundo generando una aperturidad en tensión constante con lo que Heidegger llama la ocultación que es una doble ocultación y que ya describimos en el capítulo anterior. Sobre este juego de tensión donde acontece históricamente la verdad nos dice el ensayo:

Die Welt ist die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen im Geschick eines geschichtlichen Volkes. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden und dergestalt Bergenden. Welt und Erde sind wesenhaft voneinander verschieden und doch niemals getrennt. Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt Welt. Allein, die Beziehung zwischen Welt und Erde verkümmert keineswegs in der leeren Einheit des sich nichts angehenden Entgegengesetzten. Die Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde, diese zu überhohen. Sie duldet als das Sichöffnende kein Verschlossenes. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten.⁵⁵

⁵⁵ “El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*. p. 82.

En esta confrontación del mundo y la tierra la obra de arte, por ejemplo, las famosas ruinas del templo griego tan citado por Heidegger, no sólo nos permite mirarla tal como ella es en sí misma (ver su material o su forma) sino su lugar en el paisaje. El templo se separa de la tierra que lo sostiene para mostrar la tierra, aunque suene paradójico. Al tiempo que nos muestra nuestro lugar en el mundo, pero desde esa distancia respecto a nosotros, desde eso otro distinto que aquí he nombrado como lo Sagrado.

Tal confrontación recuerda un poco a lo apolíneo y dionisíaco descrito en la tragedia griega por Nietzsche. Quizás se trate del mismo acercamiento al mundo. En el sentido del mismo espíritu de crítica del mundo moderno. En el *Origen de la obra...* cuando se habla del arte del siglo XX está analizándose la propia era moderna marcada por el cálculo, la medición y la dominación de la naturaleza cartesiana que ha separado al arte de sus cualidades esenciales. Pero dicha cuestión no es para la defensa de un Heidegger que habla de un arte anclado en la oscuridad o en la abstracción mística. Nada que ver. En el ensayo no se deja de reconocer que cuando se habla de la obra de arte como el establecer un mundo y el mostrar el lugar que ocupamos en él, se está asumiendo la obra de arte inserta dentro de una sociedad, con implicaciones políticas, religiosas, etc. Por ejemplo, y pensando un poco en el contexto del texto, (1935-36), es plausible que este establecimiento se vea en el sueño casi concretizado del Tercer Reich de conformar una nueva Alemania. Lo que queda claro es la preocupación de Heidegger sobre todo de este sometimiento de la naturaleza a lo mensurable, desviándose la mirada del elemento originario poético ligado a ella.

Ahora, este juego donde acontece la verdad, como bien se explica en el *Origen de la obra de arte* trae consigo diferentes modos de ser que nos ayudarán a comprender el ámbito sacro. Uno, el que hemos mencionado de la verdad como aperturidad que se establece a sí misma en la obra. Otro en el acto que funda un Estado político y el último a través de la forma del sacrificio y la fe. No obstante, para el filósofo la ciencia no funge como un acontecimiento originario de la verdad, sino que se trata del cultivo de un dominio de la verdad ya abierto de antemano pero que queda limitado justo por la herramienta tan conocida de la corrección. Cuando la ciencia va más allá de la corrección para acceder a una verdad o desocultar una verdad se convierte en filosofía. Ahora bien, estos tres modos de ser son momentos de lo Sagrado, de eso distinto que se manifiesta. Es decir, no se trata

del sentido común de que lo Sagrado se reflejaría sólo en el modo de ser del sacrificio y la fe.

Ya se ha indicado que lo Sagrado no es un fenómeno religioso y mucho menos escatológico cristiano. Esta mostración del Ser en la obra de arte y que proyecta lo que queremos nombrar como lo Sagrado no debe pues, llevar a la confusión de comprenderlo como un Dios todopoderoso etc., o alguna autoridad religiosa. El propio Heidegger hace el llamado de atención en la Introducción a *Ser y tiempo* acerca del error de tomar al Ser por un ente, ya sea un ente supremo, individual o el dios de la metafísica tradicional o como colectivo humano, la humanidad etc., como era visto en los socialistas utópicos franceses. El Ser, desde esta postura, es tan universal como vacío.

Pues como decía antes, lo Sagrado es el suelo o espacio donde, a partir de la apertura de la verdad, se muestran estos modos de ser. Sobre ello, y para aclarar lo anterior también, dice Heidegger en un pasaje procedente de la *Carta sobre el humanismo* y que en el tercer capítulo se traerá otra vez a colación: “Pues únicamente con el propósito de indicar que el pensar que piensa a partir de la pregunta por la verdad del ser pregunta más inicialmente que la metafísica. Sólo a partir de la verdad del ser se puede pensar la esencia de lo sagrado. Sólo a partir de la esencia de lo sagrado se puede pensar la esencia de la divinidad. Sólo a la luz de la esencia de la divinidad puede ser pensado y dicho qué debe nombrar la palabra «dios»”⁵⁶

No obstante, es importante recalcar que la verdad de la obra y la verdad del ser en general no pueden existir sin nosotros, lo cual indica que lo Sagrado es un espacio que nos compete a nosotros, al hombre, como “ser-en-el-mundo” (In-der-welt-sein). Esta idea ya se encuentra en *Ser y tiempo* cuando se expone que sin el Dasein no hay historia, ni verdades históricas, aunque a la vez estas verdades no se hallan bajo nuestro arbitrio.

⁵⁶ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*. pp. 74-75.

CAPÍTULO III. HABITAR POÉTICAMENTE ESTA TIERRA. LA CONFORMACIÓN DE UNA ESTÉTICA DE LO SAGRADO

III.1 El conflicto mundo-tierra desde el Dichtung. Hacia una nueva estética

El mundo moderno, la propia vida moderna, está caracterizada, como de cierta forma ya se expuso antes, por el dominio racional y las fragmentaciones. Cada saber es autónomo y autovalorable (la ciencia se valora desde la ciencia), lo cual genera la concepción de separar el arte de lo sagrado y culminar en ideas como “el arte por el arte” o negocios son negocios, etc. Es apreciable cuán adecuado resulta en este sentido la famosa distancia de la estética kantiana que ya hemos señalado. Curiosamente la religión, también vive un proceso de separación de la vida real y cotidiana (se muestra sólo como reflejo de la autoalienación del hombre, como había indicado mucho antes Ludwig Feuerbach)⁵⁷.

La vinculación heideggeriana de lo sacro en el arte aparece a través de lo explicado sobre el mundo y la tierra, donde el acontecimiento sella de cierta manera tal unión.

Cuando Heidegger habla del famoso contrajuego mundo/tierra está pensando en una vía más fácil de explicar lo que luego más oscuramente aparecerá en los *Aportes a la filosofía*: el “Ereignis”, es decir el acontecimiento de la verdad del Ser. Entendiendo Ereignis comprendemos el juego del mundo y la tierra. Ante todo, desde mucho antes de los *Beiträge* ya Heidegger había hecho referencia al acontecimiento; distinguiéndolos de los acontecimientos, en un temprano texto de 1919 (*Zur Bestimmung der Philosophie*).⁵⁸ Allí se nos dice que no es lo mismo la experiencia del nacimiento del sol para un astrónomo o físico que el nacimiento del sol que aparece en la obra *Antígona*, de Sófocles⁵⁹. El Ereignis es algo a lo que yo pertenezco y que me pertenece y resulta vital para mí. Existe un contraste abismal pues, entre la visión distanciada del astrónomo frente a la salida del sol, y la que experimenta el coro de ancianos tebanos en la tragedia. Este coro, luego de una gran batalla, saluda al sol que nace. Se da un compromiso con eso que se está viendo, no hay una

⁵⁷ Cfr. Ludwig Feuerbach, *La esencia del cristianismo*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1968 (prólogo)

⁵⁸ Cfr. Martin Heidegger, *Zur Bestimmung der Philosophie* Klostermann Vittorio editorial, GmbH, Frankfurt am Main, 1999.

⁵⁹ Cfr. Sófocles, *Antígona*, Biblioteca Gredos, Madrid, 2006.

distancia como en el físico. Una experiencia por ende donde el hombre está abierto a lo que se manifiesta bellamente en su propio esplendor. Esta pertenencia es lo que se encuentra detrás de este contrajuego necesario entre mundo y tierra. Al final, en el Apéndice al ensayo Heidegger lo deja claro: “Die Kunst gilt weder als Leistungsbezirk der Kultur, noch als eine Erscheinung des Geistes, sie gehört in das *Ereignis*, aus dem sich erst der Sinn vom Sein (Sein und Zeit) bestimmt.”⁶⁰

Ya se había dicho que el mundo es esa manera en que voy al encuentro de los entes y no es “mi mundo” en sentido solipsista porque el Dasein es justo un ser-con-otros. Se trata pues, de un mundo compartido y claro está, histórico. En esta década de los años 30, Heidegger enfatiza que no se trata de un mundo construido por nosotros sino de un destino histórico en el que estamos situados y donde vivimos bajo la ausencia de los dioses y el desarrollo del cálculo (la Modernidad). Esto se muestra claramente en textos como *La pregunta por la técnica* y *La época de la imagen del mundo*, y más adelante con *La carta sobre el humanismo*. Es deducible que lo que en un comienzo podemos llamar estética de lo sagrado y que se ha intentado dilucidar a lo largo de estos tres capítulos, está relacionado con liberar ese mundo, vale decir, configurar un mundo. El ser-obra de la obra, se dice en el *Origen de la obra de arte*, o este acontecer, libera lo Abierto y lo establece; se mantiene abierto lo Abierto del mundo lo cual indica algo que ya sido mencionado: se trae a la luz lo inauténtico y oculto del mundo y se sitúa sobre la mesa. El establecer de un mundo por la obra es el soporte de lo libre.

Se deduce pues, que el arte entendido aquí como sagrado no tiene que ver con el hecho de que una pieza contenga alguna simbología religiosa o se intente transmitir algún mensaje sobre lo absoluto. Más bien de que el arte en general, haga visible la raíz misma del ser y saque a la luz lo que se nos escapa en el mundo. Para nada se hace alusión como en Kandinsky, a una dimensión espiritual y mística opuesta a otra material que engrandeciera el corazón del hombre, etc. Nada que ver puesto que lo sagrado va por otro camino.

Si se quiere comprender la vinculación del arte a lo sagrado se debe tener en cuenta este doble des-ocultar y también analizar dos factores fundamentales. En primer lugar, la obra

⁶⁰ “El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el Ereignis, lo primero a partir de lo cual se determina el sentido del ser.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 150.

de arte no tiene la función de símbolo o alegoría. Su objetivo es no decir algo. En este sentido no puede manejarse en términos de falsa o verdadera, e incluso aparece una cualidad de apuntar más allá de sí misma. En esta ambigüedad se resuelve lo sagrado. En este carácter dual que no obstante denota un principio inmanente. Para caracterizar esta ambivalencia algunos autores más contemporáneos como el fenomenólogo Louis Dupré (1925) hacen referencia a una “trascendencia material” o un trascender terrenal y dispuesto en el mundo. Trascendencia significa aquí aquello que no se agota en nuestros conceptos y palabras, pero tampoco se trata de algo más allá en forma religiosa o como alegoría. Dupré explica todo esto a través del ejemplo del pintor Cézanne:

Quizás nada ilustre mejor la naturaleza de la revolución estética que las innovaciones introducidas por Cézanne en la perspectiva y en la representación pictórica. Lo característico es la ausencia de toda referencia más allá de la imagen artística. La conexión con el mundo externo a la obra de arte se rompe. El espacio deja de cumplir su función tradicional: relacionar las diferentes formas entre sí y con el espectador. Lo que presenciamos ahora es exactamente lo contrario del arte barroco, donde la cualidad expansiva, esto es, la capacidad de la forma de apuntar más allá de sí misma, jugaba un papel más importante que la coherencia interna. El más pesado de los mármoles, el más oscuro de los colores, se hacían transparentes en su poder de superar la representación actual. Los objetos barrocos se extienden en el tiempo así como en el espacio: narran una historia. Aún cuando mucho de esta calidad narrativa se pierde en el neoclasicismo, realismo e impresionismo subsiguientes, la cualidad referencial permanece. Los objetos representados siguen unificándose en la perspectiva única determinada por el ojo espectador.⁶¹

Esta cualidad inversa, del trascender o más bien del auto-trascender sin relación a cualidades referenciales externas y superiores, es heredada del pensamiento nietzscheano y Heidegger de hecho posee una gran influencia de Nietzsche para su idea del arte y tal cuestión se ha ido viendo a lo largo de la investigación.

Nietzsche plantea que justo nosotros nos trascendemos en tanto cuerpos en el mundo, en tanto seres temporales finitos. Como bien se expresa en *Así habló Zaratustra*, eso que

⁶¹ Louis Dupré, “El enigma del arte llamado religioso” p. 9.

llamamos “cuerpo” también es nombrado como “gran razón” y trasciende el espíritu (como subjetividad) es decir trasciende tu pequeña razón: “Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo. El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de *un único* sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas «espíritu», un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón.⁶² Quizás la siguiente cita del mencionado doctor Dupré, esclarece lo que hemos intentado explicar hasta ahora:

En presencia de verdadero arte al igual que en la experiencia religiosa, confronta el hombre lo que le aparece como esencialmente *real*. Se trata de una realidad en la cual puede participar sólo a condición de superar los modos oposicionales de la conciencia, conocimiento objetivo y deseo subjetivo. Así como la experiencia religiosa produce una comprensión exaltada de lo que es verdaderamente y una disposición a dejarlo ser, la experiencia estética conduce a un tipo especial de perceptividad ontológica.⁶³

Por ende, lo que queremos esbozar aquí como la estética de lo Sagrado en Heidegger, apunta a la comprensión (y aquí aparece la herencia de la reflexividad estética moderna baumgarteniana) de un fenómeno que no ha sido generado por nuestro entendimiento racional, sino se trata de una estética como fuerza, como un aprehender una cierta experiencia que nos es dada en su totalidad. Una experiencia de las cosas que obviamente es algo distinto de lo representado o simbolizado y que tiene lugar en la obra de arte como apertura:

Im Werk ist die Wahrheit am Werk ,also nicht nur ein Wahres. Das Bild, das die Bauernschuhe zeigt, das Gedicht, das den römischen Brunnen sagt, bekunden nicht nur, was dieses vereinzelt Seiende als dieses sei, falls sie je bekunden, sondern sie lassen Unverborgenheit als solche im Bezug auf das Seiende im Ganzen geschehen. Je einfacher und wesentlicher nur das Schuhzeug, je ungeschmückter und reiner nur der Brunnen in ihrem wesen aufgehen, um so unmittelbarer und einnehmender wird mit ihnen alles Seiende

⁶² Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p.60.

⁶³ Louis Dupré, “El enigma del arte llamado religioso”. p. 6.

seiender. Dergestalt ist das sichverbergende Sein gelichtet. Das so geartete Licht fñgt sein Scheinen ins Werk. Das ins Werk gefñgte Scheinen ist das Schñne.⁶⁴

Este pasaje denota un tipo de conciencia de nuestra condici3n finita. “Un lenguaje como relaci3n profunda” si parafraseamos una idea de Goethe, que abre un espacio diferente de la realidad tanto lingüística como técnica. Por eso Heidegger enuncia que el ser humano es una morada en el lenguaje. Pero no es una morada como prisi3n sino una manera de abrir las ventanas de esa morada y tal funci3n le corresponde al famoso Dichtung (Poesía), introducido en esta etapa de los ańos 30, lo cual no es un discurso privilegiado y limitado a describir cosas, sino es un discurso que re-presenta la esencia del lenguaje, de tal forma que lo hace visible, lo desoculta. Por eso, esta estétca se aleja de cualquier esteticismo moderno basado en lo representativo dividido en un sujeto y un objeto.

Continuando con esta idea del Dichtung, se deduce que el arte tiene el poder de revelar la ruptura o brecha entre el lenguaje y la realidad. Estamos hablando de la revelaci3n de toda una configuraci3n inexorable de objetos y cosas, y esa revelaci3n de lo total es la belleza para Heidegger. Por ende, hemos citado el texto inmediatamente anterior. Es preciso recordar que desde *Ser y Tiempo*, se sabe que estar en el mundo es que nos avoque y reclame un conjunto de cosas y personas. Por ende, a partir de esta estétca de lo Sagrado podemos decir que estar abierto a esta brecha, a esta configuraci3n, es estar a la vez afectado, movido, presto a una experiencia y que, a partir de la obra de arte, logramos integrar en una totalidad. Una vez más se aprecia, salvando las distancias teoréticas, la similitud de Heidegger con el pensamiento de John Dewey. Porque a pesar de ser Dewey un pensador que se mueve dentro del ámbto de lo óntico y desde un punto de vista antropocéntrico, hace referencia a la experiencia estétca como un poder integrador de las

⁶⁴ “En la obra la que obra es la verdad, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas labriegas, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal - suponiendo que revelen algo-, sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relaci3n con lo ente en su totalidad. Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la pareja de botas y cuanto menos adornada y más pura aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y evidentemente alcanzará con ellas más ser todo lo ente. Así es como se descubre y se abre en el claro el ser que se encubre a sí mismo. La luz del claro es la que dispone y ordena la luminosa aparici3n del ser en la obra. La luminosa aparici3n así ordenada en la obra es lo bello.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 97.

formas del mundo y donde la experiencia nada tiene que ver con la mera sensibilidad o contemplación o representación, como bien está citado al inicio del capítulo 1.

El arte revela pues, la ruptura entre el lenguaje y la realidad. La grieta que presupone todo significado en nuestra visión superficial del mundo. Al revelar esto, nos ponemos en contacto con lo que menciona Dupré, es decir, la trascendencia material, que no es algo más allá sino se trata de un trascender dentro de lo visible, un manifestarse en la experiencia. Trascendencia material no es tampoco la presencia muda de las cosas. Tiene que ver con un estar abierto que significa estar afectado o movido, y donde hay una experiencia pero no sensual empírica, sino una experiencia como poder de integración único del mundo. La obra debe tener este poder. Lo que significa mundo para Heidegger está relacionado con esta integración. Mundo, dijimos, no es colección o suma de hechos sino un horizonte u orden de configuración que asigna a las personas y a las cosas sus lugares apropiados⁶⁵. Y por eso dedicamos el segundo capítulo al problema del mundo y la tierra desplegado en el ensayo de 1935. Porque el establecimiento del mundo por el templo griego no es una recopilación de hechos mudos sino la disposición de un orden u horizonte de sentido. La obra al respecto, “re-presenta”, “nos habla” nos integra todo un ámbito que se nos da.

La estética de lo Sagrado busca pensar el poder integrador necesario para establecer un mundo, en el sentido expresado en el ensayo. Lamentablemente el estado actual oculta la tierra y aparta al hombre de esta dimensión y hace que nuestra comprensión finita de nosotros mismos sea a la medida de tal realidad.

Walter Benjamin en su ensayo más famoso, al igual que Heidegger, habla de cómo la reproducción arranca a la obra de arte de su contexto histórico y por ende pierde su aura. En la jerga heideggeriana se hablaría de una pérdida del sentido o de la experiencia de lo Sagrado. Esta experiencia del sentido es lo que en el ensayo se denomina como aquello en el arte donde la verdad acontece y es decisiva para nuestra existencia histórica. No es que

⁶⁵ Y ese es el espíritu de la fenomenología y que caracteriza también a todo el ensayo de Heidegger sobre el arte y que toda vez pretendimos explicar con el ejemplo de Cézanne. Como bien enuncia Merleau-Ponty: “...la fenomenología es también una filosofía que vuelve a colocar las esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su "facticidad". Es una filosofía trascendental que pone en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, pero es también una filosofía para la cual el mundo está siempre "ya ahí", antes de la reflexión, como una presencia inalienable, y todo cuyo esfuerzo se encamina a recobrar este contacto ingenuo con el mundo para darle de una buena vez estatuto filosófico” Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p.7.

inventemos el sentido, sino que éste se nos revela. Tampoco es que sea algo como el espíritu santo que se muestra a los discípulos de manera independiente a ellos. Aunque se nos revele, sin el hombre no habría ni sentido ni historia. Hacia el final del ensayo se nos indica este espíritu de lo histórico: “Immer wenn Kunst geschieht, d.h. wenn ein Anfang ist, kommt in die Geschichte ein Stoß, fängt Geschichte erst oder wieder an. Geschichte meint hier nicht die Abfolge irgendwelcher und sei es noch so wichtiger Begebenheiten in der Zeit. Geschichte ist die Entrückung eines Volkes in sein Aufgegebenes als Einrückung in sein Mitgegebenes.”⁶⁶

Para Heidegger la tarea del arte (la esencia del arte) es hacer acontecer la verdad del ente. Y esta operación es “Poesía” (Dichtung). La Poesía con mayúscula hace nacer el lenguaje. La Poesía no toma el lenguaje ya dado para realizarse, ella lo crea. Y esta creación es de un carácter violento. Aunque esto suene raro para algunos heideggerianos. Porque el llamado poner-en-obra-la-verdad consiste en la violencia de arrancarnos de lo habitual y situarnos en eso que ha sido abierto por la obra. Cuando ocurre esto la obra es real, es verdadera. Esta idea es lo que se pretende mostrar con la noción “morar en la verdad del ente”. Lo interesante es que esa violencia es para alcanzar el serenamiento, el espacio tranquilo de lo diferente, de eso que por estar tan cerca estaba lejos de nosotros y a cuya cercanía vamos al encuentro. Tal realización es la estética de lo Sagrado. Ese desplazamiento a lo distinto que al mismo tiempo no es algo extraño o de algún cielo sino nuestro propio mundo, nuestra eticidad, nuestro destino, muchas veces olvidado. Aquí por supuesto entra la cuestión política. Es evidente que esta estética de lo sacro implica en su naturaleza una post ontología como la llama Arturo Leyte, de lo político y que por motivos de espacio no desplegaremos en toda su dimensión, pero que en las páginas subsiguientes se abordará bajo el aspecto histórico y las implicaciones éticas de la misma.

Regresando al problema del mundo y la tierra, lo Sagrado, en conclusión, se halla en el seno de dicha relación que ya vimos, y no significa algo más allá del material como tal en tanto espíritu, pero tampoco se trata del material como tal que podríamos tocar, aunque es

⁶⁶ “Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impacto, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo, por importantes que estos sean. La historia es el arrobamiento de un pueblo cuando se retira dentro de lo que le ha sido dado hacer, cuando se adentra en aquello que le ha sido dado en herencia.” *Ibidem.* p.135.

algo al mismo tiempo que no está separado de la tierra. Para una mejor idea del asunto, se explica en el ensayo:

Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes. Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massingen seiner Stücke zurückgezogen. Versuchen wir, dieses auf anderem Wege zu fassen, indem wir den Stein auf die Waage legen, dann bringen wir die Schwere nur in die Berechnung eines Gewichtes. Diese vielleicht sehr genaue Bestimmung des Steins bleibt eine Zahl, aber das Lasten hat sich uns entzogen. Die Farbe leuchtet auf und Will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt. Die Erde läßt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen. Sie läßt jede nur rechnerische Zudringlichkeit in eine Zerstörung umschlagen.⁶⁷

Heidegger opone a nuestro modo moderno de vida un modo de existencia que una vez dio a los hombres la medida y el terreno de lo que podemos llamar como “orden sagrado” y obviamente está relacionado con este aparecer, con este acontecer de la verdad. Si repasamos nuestra cultura, percibimos que se trata de una especie de reservorio disponible que se puede calcular, dominar o simplemente rechazar. Valores diría Nietzsche, que se pueden administrar y planificar. Así también el arte como producto cultural y la misma vivencia religiosa se vuelven medios para asegurar la existencia de ese conjunto de valores. Semejante instrumentalización hace que Heidegger hable de un estado de “desdivinización” del mundo en su texto *La época de la imagen del mundo*. Por eso ambos ensayos (*La época...y El origen...*) se refieren uno al otro y plantean prácticamente el mismo problema.

⁶⁷ “La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero a la vez que nos confronta con su peso, la pesadez también se vuelve al mismo tiempo completamente impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos. Si intentamos captar la pesadez de otra manera- esto es, depositando la piedra sobre una báscula-, lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que la pesadez se nos ha hurtado. El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. Del mismo modo, la tierra hace que se estrelle contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda poderosa penetración calculadora.” *Ibidem*, p. 79.

La edad moderna se basa en ciencia instrumental, tráfico cultural porque hay una actitud metafísica que tal cual determina este hacer y decir. Actitud donde el hombre es centro, el sujeto que intuye el ser, cuando realmente según Heidegger el hombre es intuido por el ser y es más bien acogido en él. En ambos ensayos se dibuja un ámbito, una espacialidad y otra relación que como lo expresa Rüdiger Safranski: "...hay un ser más rico, más intenso, una anchura abierta. En contraste con esto, el hombre moderno se encuentra en la prisión de sus proyectos, y experimenta lo que acaece desde fuera como una desviación, un accidente, una casualidad. Así desaparece del mundo el misterio, la plenitud, el abismo, el destino, la gracia."⁶⁸

Es decir, el ente ya no encuentra el ser, de ahí la necesidad de pensar lo Sagrado desde el arte. Esto no es una mística deshistorizada sino todo lo opuesto. Tal pensamiento quiere dibujar una perspectiva en la que el mundo se convierta otra vez en un espacio donde cada elemento (una casa, un árbol, un sonido, etc.) pierda la indiferencia y normalidad⁶⁹, como bien se expone en las *Lecciones de Metafísica* también del mismo año 1935.

Y por eso la necesidad de vincular el arte a lo Sagrado, porque el arte tiene la potencia de hacer visible ese ente en su ser, en su aparición como verdad. Se desoculta un mundo que hace que el propio acto formador de mundo sea experimentable y es la obra de arte, como señalan algunos autores como el filósofo Jean Luc Marion (1946), esa fuerza donadora de sentido que "munde" para así lograr que el ente se haga más ente. Heidegger argumenta justamente que el arte debe sacar a luz: "...un lugar abierto en medio del ente, un lugar en cuya apertura todo es distinto de lo usual"⁷⁰

Eso distinto es lo Sagrado. Ahora bien, esta estética la hemos nombrado así porque justo recupera elementos de la estética moderna provenientes sobretodo de la noción de fuerza de Baumgarten, la voluntad de poder de Nietzsche y otros que hemos señalado, pero a la vez es un pensamiento que va más allá como ya hemos dicho, de una mera reflexión sobre el arte.

⁶⁸ Rüdiger Safranski, *Un maestro de Alemania. Heidegger y su tiempo*. p. 345.

⁶⁹ Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, p. 22.

⁷⁰ Martin Heidegger: *Holzwege*, p. 58.

("...ein offener Ort in der Mitte der Entität, ein Ort, an dessen Öffnung alles anders ist als gewöhnlich")

III.II *Dichtung y verdad*

En el ensayo *Poéticamente habita el hombre* Heidegger llama a la poesía “una medida” y en tal asunto ha elegido al poeta Hölderlin como su héroe y de hecho en esta década de los años 30 se aprecia un intento de recuperar la determinación poética de la esencia de la poesía de Hölderlin. Una primera pregunta sería: ¿por qué Heidegger elige a Hölderlin y no a otros poetas como Rilke o Goethe? ¿Qué tiene este poeta en especial? Todo parece indicar que lo elige porque en Hölderlin hay una posición deliberada sobre lo que significa el lenguaje mismo y su uso, y con ello, el poder de lo poético mismo. El lenguaje no es para él una mera extensión o predicado del poeta. El doctor Karsten Harries (1937), aventura la explicación:

Que Hölderlin es esencialmente distinto de muchos otros poetas fue visto ya por los románticos. Así, Bettina von Arnim señala que Hölderlin no usa el lenguaje al modo como un artesano puede usar una herramienta. El lenguaje no era simplemente un vehículo para él, así como Bettina piensa que lo fue para alguien como Goethe; más bien, el uso que hace Hölderlin del lenguaje nace del conocimiento de lo que significa usar el lenguaje. Hölderlin es el poeta consciente de ser tal, él es el poeta que sabe lo que significa ser un poeta.⁷¹

Por eso se habla del lenguaje como la morada del ser. Como se muestra en el ensayo, habitar o morar es sencillamente una relación peculiar del hombre con el espacio, donde el espacio ya no es tratado como una extensión homogénea sino un todo integrado, una región ordenada donde los entes adquieren su lugar propio de forma significativa. Como bien enuncia a lo largo del ensayo *Poéticamente habita el hombre*, lo poético no constituye un adorno o un aditamento del habitar, más bien el poetizar es dejar habitar. Dejar ser al habitar⁷². El lenguaje para el poeta y el filósofo alemán, en ese sentido, constituye el ámbito de aparición del Ser. Por ende, los límites del lenguaje son los límites de mi propio mundo. En eso, Heidegger y Wittgenstein son similares y se les coloca dentro del marco del famoso *linguistic turn*. Ahora el lenguaje puede ocultar el ser o desocultarlo. Poesía pues, para Heidegger quiere decir un discurso proyectivo. Proyectivo porque despliega ese conflicto entre el mundo y la tierra que analizamos previamente. Proyectando esta lucha se proyecta

⁷¹ Karsten Harries, *Heidegger y Hölderlin. Los límites del lenguaje*, p. 7.

⁷² Martin Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*, En: Conferencias y artículos, trad. Eustaquio Barjau, Serbal, Barcelona, 1994.

el escenario para toda acción humana futura. O sea la Poesía es pensada como algo más amplio que atraviesa todos los modos de ser del arte:

“Dichtung aber ist kein schweifendes Ersinnen des Beliebigen und kein Verschweben des bloßen Vorstellens und Einbildens in das Unwirkliche. Was die Dichtung als lichtender Entwurf an Unverborgenheit auseinanderfaltet und in den Riß der Gestalt vorauswirft, ist das Offene, das sie geschehen läßt und zwar dergestalt, daß jetzt das Offene erst inmitten des Seienden dieses zum Leuchten und Klingen bringt (...)

Das entwerfende Sagen ist Dichtung: die Sage der Welt und der Erde, die Sage vom Spielraum ihres Streites und damit von der Stätte aller Nähe und Ferne der Götter. Die Dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seienden. Die jeweilige Sprache ist das Geschehnis jenes Sagens, in dem geschichtlich einem Volk seine Welt aufgeht und die Erde als das Verschlussene aufbewahrt wird”⁷³

Tal análisis denota una inversión de las ideas platónicas de la poesía. Porque ahora la propia filosofía dependería también de la Poesía con mayúscula. Esto se verá con detenimiento más adelante.

Lo Sagrado en Heidegger se aparta cuidadosamente de lo propuesto por el teólogo alemán Rudolf Otto (1869-1937). Para Heidegger lo Sagrado no es noema teórico, ni tampoco algo irracional. No es un valor o categoría valorativa como había dicho Scheler en los años 20. Más bien se trata de un correlato praxiológico y horizontal (en sentido heideggeriano de horizonte), es decir, como aquello desde lo cual se hace comprensible en su ser, algo. Y que otorga sentido. La tarea es pensar pues, esta trascendentalidad estructural fáctica para montarnos encima del nihilismo de Occidente que ya Nietzsche había denunciado. Montarnos por ejemplo más allá (o más acá) del Dios de la metafísica. Al respecto hay un párrafo muy interesante en *La constitución onto-teológica de la metafísica* donde se refiere

⁷³ “Pero la Poesía no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad. Todo lo que de desocultamiento despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor, y que proyecta y arroja hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y además de tal manera, que es solo ahora, en medio de lo ente, cuando dicho espacio abierto logra que lo ente luzca y resuene. (...) El decir que proyecta es poema: es el dicho o relato del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su lucha y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra permanece preservada y cuidada como esa que se queda cerrada.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 126.

a este Dios tan comprendido como causa sui: "...a este Dios, el hombre no puede ni rezarle ni hacerle sacrificios. Ante la causa sui el hombre no puede caer con temor de rodillas, ni puede ante este Dios hacer música y bailar. En consecuencia tal vez, el pensar sin Dios (das gott-lose Denken), que tiene que abandonar al Dios de la filosofía, al Dios como causa sui, está más cerca del Dios divino."⁷⁴

Estas reflexiones ya dejan ver el famoso giro (Kehre) que experimenta el pensamiento de Heidegger en la década de 1930. Un pensar que recurre constantemente al problema de lo Sagrado y al "único Dios". No obstante, no reniega del espíritu de la diferencia planteado desde 1927. En esta etapa el ser no es ni puede ser algún ente, sino que estamos ante el ser como acontecer fundamental en su esencia desocultadora-ocultante. La sacralidad y también lo divino surge de la verdad del ser y no de un primer principio o absoluto o incondicionado como ocurre en la Modernidad. Lo Sagrado es anterior incluso a los dioses. Lo Sagrado es esta verdad como apertura del ser que hemos tratado y que constituye un espacio de aparición o de sustracción de las diferentes formas. Es el ámbito de posibilidad de pensar algo así como lo divino o los dioses. Tal cuestión de la verdad del ser como lo Sagrado lo explica explícitamente el filósofo en la *Carta sobre el humanismo*:

En esta proximidad es donde se consuma, si lo hace, la decisión sobre si acaso el dios y los dioses se niegan a sí mismos y permanece en la noche, si acaso alborear el día de lo sacro, si puede comenzar de nuevo en ese amanecer de lo sacro una manifestación de dios y de los dioses y cómo será. Pero lo sacro, que es el único espacio esencial de la divinidad, que es también lo único que permite que se abra la dimensión de los dioses y el dios, sólo llega a manifestarse si previamente, y tras largos preparativos, el ser mismo se ha abierto en su claro y llega a ser experimentado en su verdad. Sólo así comienza, a partir del ser, la superación de ese desterramiento por el que no solo los hombres, sino la esencia del hombre, vagan sin rumbo.⁷⁵

La decisión, luego de la Kehre no es privativa del hombre. La decisión es una iniciativa del ser mismo, antes que un acto propiamente ejecutable por el hombre en sentido subjetivo

⁷⁴ Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, p. 153.

⁷⁵ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, p. 56.

o antropológico. Por eso la tarea de pensar la esencia de lo Sagrado para así acceder al “Dios” tan mencionado en la famosa entrevista de Der Spiegel de 1966. Algo que resulta pertinente en un momento de crisis histórica de la extensiva dominación de la técnica. Esta tarea que “decidirá” la huida o no de los dioses se halla en la Poesía y la obra de arte.

A continuación, exponemos una cita de la *Carta sobre el humanismo* que posee una importancia clave para nuestra investigación y resume lo explicado hasta ahora y el objetivo a analizar. La cita dice así:

Sólo a partir de la verdad del ser se puede pensar la esencia de lo sagrado. Sólo a partir de la esencia de lo sagrado se puede pensar la esencia de la divinidad. Sólo a la luz de la esencia de la divinidad puede ser pensado y dicho que debe nombrar la palabra “dios” ¿O acaso no tenemos que empezar por comprender y escuchar cuidadosamente todas estas palabras para poder experimentar después como hombres, es decir, como seres existentes, una relación de dios con el hombre? ¿Y cómo va a poder preguntar el hombre de la actual historia mundial de modo serio y riguroso si el dios se acerca o se sustrae cuando él mismo omite adentrarse con su pensar en la única dimensión en que se puede preguntar esa pregunta? Pero ésta es la dimensión de lo sagrado, que permanece cerrada incluso como dimensión si el espacio abierto del ser no está aclarado y, en su claro, no está próximo al hombre. Tal vez lo característico de esta era mundial sea precisamente que se ha cerrado a la dimensión de lo salvo. Tal vez sea este el único mal.⁷⁶

Esta cita es fundamental. En primer lugar, no se está hablando de lo salvo como si el hombre escapara de su realidad y alcanzara la redención. Lo salvo es la capacidad de preservarse en esa dominación antes mencionada y vislumbrar las raíces y el lugar de uno mismo. Lo Sagrado pues, y sobre todo la estética de lo Sagrado consiste en un sentido salvífico del acontecimiento apropiador del ser y que revela nuestra condición histórica decidida. Se deduce desde aquí, que pensar y poetizar tienen una raíz común: lo Sagrado. Nótese por otro lado, de manera muy curiosa pero no accidental (obviamente), la similitud del vocablo citado: *Das Heil* (lo salvo) con el vocablo alemán para designar justamente lo

⁷⁶ *Ibidem.* pp-74-75.

sagrado: *heiling*. El propio parecido etimológico y de uso de ambos conceptos denota la evidente relación.

En otros términos y como una tesis, podemos decir que el arte esencialmente es Poesía (*Dichtung*). Vale decir, fundación de la verdad. De la verdad como 1) donación, 2) como fundamentación de la existencia histórica de un pueblo, y 3) como principio. Estos son momentos de un mismo proceso⁷⁷. En el *Origen de la obra de arte* la Poesía o arte como tal, es fundación de la verdad, lo que significa que estamos ante un acontecimiento-apropiador (en palabras heideggerianas) doble: uno, porque ante todo los poetas y la Poesía funda el ser en tanto nombra y revela el ente en su ser de manera libre, lo crea y lo muestra al mundo denotado que no está aún en su agotamiento (esto es lo que se llama donación) y en segundo lugar se “instaura” el vínculo posible entre esa fundación y la existencia humana. Por eso el acontecimiento apropiador del *Dichtung* en el poeta posee un doble sentido y al poner en diálogo estos dos elementos es que podemos entonces abrirnos a lo divino o a lo que es lo mismo: la esencia de las cosas.⁷⁸ El arte es origen porque hace surgir (saltar) la verdad del ente en la obra y con ello la existencia histórica de un pueblo. Estamos en presencia de un fundamento fundador si se quiere, algo que se despliega, como el brotar de una rosa y que brota desde sí mismo. En el siguiente párrafo del texto, Heidegger denota lo planteado antes:

Die Kunst geschieht als Dichtung. Diese ist Stiftung in dem dreifachen Sinne der Schenkung, Gründung und des Anfanges. Die Kunst ist als Stiftung wesentlich geschichtlich. Das heißt nicht nur: die Kunst hat eine Geschichte in dem äußerlichen Sinne, daß sie im Wandel der Zeiten neben vielem anderen auch vorkommt und sich dabei verändert und vergeht und der Historie wechselnde Anblicke darbietet. Die Kunst ist Geschichte in dem wesentlichen Sinne, daß sie Geschichte gründet.⁷⁹

⁷⁷ Cfr. *Ibidem*. p. 130.

⁷⁸ Véase concretamente Martin Heidegger: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1963. p. 38.

⁷⁹ “El arte acontece como poema. Este es fundación en el triple sentido de donación, fundamentación e inicio. Como fundación, el arte es esencialmente histórico. Esto no quiere decir únicamente que el arte tenga una historia en el sentido externo de que, en el transcurso de los tiempos, él mismo aparezca también al lado de otras muchas cosas y en tal proceso se transforme y desaparezca ofreciéndole a la ciencia histórica aspectos cambiantes. El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*. p. 134.

Lo Sagrado (das Heilige) no es un predicado, ni de Dios ni de ningún ente, ni propiedad de ningún ente. Es, como ya se concluye, el espacio abierto y esencial donde el hombre se sabe como tal y es un espacio que resplandece y manifiesta gracias al claro (Lichtung) y si se ha aclarado (gelichtet) el ser o desocultado su verdad. Sólo así se logra un paso contra la alienación del hombre y su alejamiento de sí mismo. De hecho, la frase heideggeriana “la huida de los dioses” indica sencillamente el proceso de enajenación del ser humano. En su ensayo *¿Para qué poetas?* que aparece en *Holzwege*, lo sagrado se define como “la huella” de los dioses huidos. Toca pues, a la Poesía mostrar esta presencia en la ausencia. Algunos autores como Jean Luc Marion (*Siendo dado: Ensayo para una fenomenología de la donación*. Trad. y presentación de Javier Bassas Vila. Madrid. Síntesis. 2008) y Hernán Inverso, llaman a este proceso “Fenomenología de lo inaparente” (Phänomenologie des Unscheinbaren) pero nosotros lo nombramos como estética de lo Sagrado porque justamente es el arte, quien exige esta nueva tarea y esta re-apropiación. Estos autores le llaman así porque la huella es una presencia que se sustrae, remite todo el tiempo a lo que se oculta y no se muestra. La fenomenología de lo inaparente explora sencillamente pues, horizontes ocultos, donde se sitúa la atención a los fenómenos con excedencia que quedan en los límites de los enfoques previos y que muchas veces son inaccesibles o no aparecen inmediatamente en el plano fenoménico, como los sueños, la muerte, la temporalidad, etc. De cierta manera el propio poeta Hölderlin conoce muy bien esta exigencia de la presencia en la ausencia y de revelar esos fenómenos límite que no se muestran tan fácilmente y que he mencionado; lo cual se refleja en uno de sus versos del *Wie wenn am Feiertage* ante la falta de los dioses:

“¡Pero ahora se hace de día!

Yo aguardé y lo vi venir,

y lo que yo vi, [que] lo Sagrado sea mi palabra.”⁸⁰

. Ahora bien, no se trata con esto de que las palabras del poeta sean lo Sagrado, más bien se trata que el lenguaje entre en comunión con lo que se ha manifestado, con lo que se ha presentado al poeta. Digamos que lo nombrado proviene de lo Sagrado, pero no es lo

⁸⁰ (Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen, Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort)
Friedrich Hölderlin, *Gedichte, Sämtliche Werke*. p. 122.

Sagrado. Lo Sagrado está oculto sencillamente y necesita desplegarse. En este sentido al hablar de huella se hace referencia al asunto. El lenguaje de la poesía “retiene” digamos esta huella y se da esta donación en medio del olvido. Los siguientes versos de Hölderlin denotan lo dicho anteriormente:

“Pero a nosotros, poetas,
corresponde estar con la cabeza desnuda
bajo las tormentas
de Dios y aferrar con nuestras manos el rayo
paterno, y brindar al pueblo con nuestro Canto
el don celestial.”⁸¹

El curso (ahora muy conocido) que realiza Heidegger acerca de los himnos de Hölderlin⁸², en el mismo año de hecho, que pronuncia las primeras de las conferencias sobre el origen de la obra de arte, también toma en cuenta esta idea del acontecer y de “otro” pensamiento vinculado a la noción de pueblo histórico. El poeta, en este sentido, es el instaurador del ser de un pueblo, en tanto capaz de nombrar lo sacro. Aparece aquí pues, la irrupción de lo Sagrado en el mundo humano, constituyéndolo, y que para nada se relaciona con la idea de lo sagrado en la tradición judeocristiana, como ya hemos mencionado en más de una ocasión. Mas bien lo sacro, tan introducido en estos variados textos de inicios de los años 30, se relaciona con el espíritu de Heráclito, con ese deseo de preservar la “*physis*”, que aparece tanto en los poemas heraclíteos y la reivindicación de un lugar otro desde esa experiencia originaria de la *physis*.

Esto le muestra a Heidegger el nuevo movimiento del ser y su comprensión, al punto que ya en esta etapa de los años 30 empieza a escribir el vocablo “ser” con una sustitución en la “i” latina por una y: *Seyn*. El pensador trata, por todos los medios de expresar mediante neologismos y “artificios” (como dijera Arturo Leyte), ese nuevo ámbito para no tener que recurrir al aparato categorial de la Modernidad. En resumen, y a partir de estos últimos

⁸¹ *Ibidem.* p. 121.

⁸² Véase: Gesamtausgabe, Band 39: *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1980.

versos, se trata entonces de asumirnos en nuestra finitud y en nuestro lugar histórico. Aquí por supuesto es esencial la relación arte-pueblo, arte-comunidad; de ahí que lo Sagrado pone y distribuye el cuadro o cuarteto famoso heideggeriano: En la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, unos con otros. La cuadratura, dentro del marco de lo investigado, no es más que la manifestación de esta estética de lo Sagrado. Cielo, tierra, mortales y divinos muestran el sentido a la obra. Se establece, dicho en otros términos, un espacio tiempo distinto, pero no es más que un modo de descripción para visualizar el acontecimiento de la verdad.

Es conocida y bastante citada al respecto, la descripción del templo cuya cita en español no afecta lo que pretendemos demostrar:

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *physis*. La *fisis* ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos tierra. De lo que dice esta palabra hay

que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.⁸³

Se aprecia claramente como esta obra no perteneciente al plano figurativo, se erige allí en su permanencia (cielo), despliega la presencia del dios, (dioses), articula la posibilidad del destino de los hombres (mortales), y finalmente hace visible las cosas de la tierra. No obstante, esta idea de la cuadratura aparece en toda su dimensión en textos posteriores como *La cosa y Construir, habitar y pensar*, y donde, dicho sea de paso, también se habla de lo sagrado vinculado a la arquitectura desde el plano de la *tierra*. La obra de arte en tal sentido revela su material como el material que es, nos hace atender al mármol como mármol, la pintura como pintura. Una escultura de Miguel Ángel o Bernini nos hace experimentar el mármol como mármol. Es diferente de la experiencia del material del que está hecho, por ejemplo, el ordenador.

Lo mismo puede decirse del lenguaje cotidiano frente a la poesía. Al mismo tiempo que hace conspicuo su material, la obra de arte muestra que no es como las cosas de la naturaleza, sino que es algo creado. Pero, ¿qué es lo que nos permite hablar, por ejemplo, de una arquitectura sagrada"? Si se define "sagrado", como suele serlo, como algo dedicado o apartado para la adoración de una deidad no hay problema. Esa definición nos invita a buscar lo que hace a cierto edificio sagrado, no para el objeto material y su aura especial, sino para el uso del mismo edificio; no habría pues una relación muy significativa entre las cualidades sensibles de una estructura y lo sagrado. Lo sagrado no se cree que esté presente en las piedras. De hecho, ¿qué sentido tiene esto? Las piedras son piedras, solo piedras. Lo que hace sagrado a algún objeto material, en este entendimiento que mencioné, es el uso o la práctica religiosa. Incluso las actuales construcciones, como templos o iglesias parecen contrastar con nuestra vida e imagen moderna. En medio de nuestra imparable vida que ha perdido su lugar de cierta manera en la tecnificación acelerada, la arquitectura vista como sagrada como lo hemos analizado aquí, no tiene que ver con el uso religioso del edificio, sino que dicho material nos sitúa en el espacio y en el tiempo, nos

⁸³ *Op.cit.* p. 71.

dispone en un lugar. Abre una serie de determinaciones al ser acogidos en ella. Y da cuenta de una eticidad, al tiempo que de un poder de unificación y comunidad.

Al respecto plantea Karsten Harries:

What distinguishes Lincoln Cathedral from the more ordinary buildings that surround it is therefore not just the addition of an aesthetic component. That component here has a representational function: it invites us to look at what we see as more than just a building large enough to allow a multitude to assemble and that was considered important enough to expend the resources necessary to transform it into a remarkable aesthetic object. The cathedral, as a whole and with all its countless details, speaks of what those who built it thought to matter most profoundly in their lives, speaks of God, also of birth and death, of genuine community, and of the promise of everlasting happiness. Into the ground of everyday buildings serving everyday needs the cathedral inserts a figure of utopia. The experience of the sacred is thus like a vertical intersecting our horizontal lives that opens them in this particular place to the transcendent.⁸⁴

La cita anterior de Heidegger pues, pretendía señalar el movimiento de la verdad como acontecimiento, en donde se abre al respecto, otra temporalidad si se quiere, otro lugar donde es posible o no la aparición de figuras históricas determinadas y formas históricas específicas y que el hombre comprende.

Ahora, “comprender” para Heidegger, ya hemos indicado de una u otra forma, no tiene la significación común de esta palabra. Comprender es un relacionarse con las posibilidades más propias y abrir horizontes de sentido. Esa es la base de la estética de lo Sagrado. Acontecer un espacio tiempo que abra una brecha o incida al interior de este espacio tiempo tan conocido del cálculo, el dominio y la maquinación a la hora de interpretar el mundo. Una estética que no refiere a un objeto determinado concreto del mundo, sino que es un

⁸⁴ La cita plantea a grandes rasgos que lo que distingue el ejemplo que expone Harries sobre la Catedral Lincoln, respecto a otros edificios ordinarios, no es las adiciones de componentes estéticos. Tal componente tiene más bien una función re-presentacional: nos invita a mirar lo que vemos como algo más que solo un edificio lo suficientemente grande como para permitir que una multitud se amontone y se considere lo suficientemente importante como para gastarse los recursos necesarios en transformarlo en un notable objeto estético. La catedral, en su conjunto y con todos sus innumerables detalles, habla de lo que aquellos que lo construyeron pensaron que era más importante en sus vidas, habla de Dios, también de nacimiento y muerte, de comunidad genuina y de la promesa de la eterna felicidad. Karsten Harries, *Untimely Meditations on the need for sacred architecture. A seminar.* p. 11.

ámbito fenoménico peculiar donde se hace presente el mundo desde eso distinto y ausente de acuerdo a ciertas experiencias fragmentadas y que exigen una unidad.

Nótese al respecto, la similitud de raíces indoeuropeas en los vocablos *hólos* (griego antiguo) que significa “algo absolutamente íntegro” y *Heil*, que como ya se ha dicho nombra lo salvo o salvación y está relacionado a su vez con heiling o lo sagrado. Incluso la propia palabra inglesa “whole” (el todo) muestra la misma raíz. Todas poseen ese denominador común y nombran de manera directa o menos directa la experiencia del todo.⁸⁵

Hablar de estética de lo Sagrado implica pensar la estructura que funge como fundamento primigenio (Urgrund) para poder distinguir el cielo del infierno, lo claro y lo celeste como diría Heidegger de lo terrestre intramundano. Un nuevo tipo de medición y discernimiento que desoculta otra dimensión, y que es de lo que trata todo lo dicho hasta ahora. Con tal proceder (dejar ser) el propio hombre se reafirma como tal. Esto aparece explicado obviamente desde el aparato típico heideggeriano en su ensayo *Poéticamente habita el hombre*:

Vamos a dejar a la esencia de la dimensión sin nombre. Según las palabras de Hölderlin, el hombre mide la dimensión al medirse con los celestes. Esta medición no la emprende el hombre de un modo ocasional, sino que es en esta medición, y sólo en ella, como el hombre es hombre. De ahí que, si bien el hombre puede cerrar esta medición, acortarla o deformarla, no puede sustraerse a ella. El hombre, como hombre, se ha medido ya siempre en relación con algo celeste y junto a algo celeste. También Lucifer viene del cielo. Por esto, en los versos siguientes (28 al 29) se dice: «El hombre se mide... con la divinidad». Ella es «la medida» con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo. Sólo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de ser en la medida de su esencia. El habitar del hombre descansa en el medir la dimensión, mirando hacia arriba, una dimensión a la que pertenecen tanto el cielo como la tierra.⁸⁶

Ahora bien, no se trata de privilegiar una región en detrimento de la otra. Más bien la cuestión estriba en discernir las regiones del mundo. Si un territorio por así decir, tiene un

⁸⁵ Esta cuestión es hiper interesante porque aún en la zona norte de Alemania se utiliza el prefijo *heil* para denotar lo total en la cotidianidad. Por ejemplo “heilfroh” quiere decir totalmente contento.

⁸⁶ *Op.cit.* p 166.

privilegio, ese es la facticidad o la cotidianidad media, porque se trata en última instancia de un abrir los ojos y generar un sentido para algo que ya ha estado ahí previamente. Una vez más estamos en presencia de una hermenéutica de la facticidad; rasgos que ya se pueden encontrar en el texto del mismo nombre de 1924. La estética de lo Sagrado es, salvando las distancias con el contexto de aquel texto temprano, una hermenéutica de la facticidad. Desde 1923 Heidegger define esta hermenéutica como un campo de análisis de la vida humana en su movilidad originaria sin caer en aspectos teóricos que pudieran objetivarla. Hay una separación pues, de la noción clásica de hermenéutica como interpretación de textos o teoría del comprender al estilo de Schleiermacher. Como ya había expresado Paul Ricoeur en su momento, Heidegger asigna a este concepto otro tipo de valor filosófico por el que el comprender ya no es considerado una operación cognoscitiva, sino una modalidad de existencia por la que la vida humana articula su mundo y su historia.

Ahora bien, lo planteado hasta aquí, puede volver a generar confusión respecto al problema religioso. En palabras del profesor español Félix Duque: “Lo sagrado sería pues el recuerdo (Er-innerung) pre-sentido (ge-ahnt) de un fondo tan ineludible (unumgänglich) como inaferrable (unfassbar). Un fondo indisponible (unverfügbar), en suma, que todo lo dispone y de todo hace kósmos, mundus”⁸⁷. No obstante podemos encontrar varios autores como Aníbal Romero y otros más afamados como Lucien Goldmann y Otto Pöggeler, que relacionan este problema de lo Sagrado en el segundo Heidegger con elementos religiosos, en concreto con la mística cristiana. El principal argumento es que la dialéctica ocultamiento-desocultamiento que ya se ha visto aquí, es similar a la idea de la ausencia-presencia del “Dios oculto” del cristianismo místico. Sobre el tema, agregó que este Dios oculto es un dios presente y ausente siempre y nunca está unas veces presente y otras ausente y el hombre se realiza en ese doble ámbito del acto y la sustracción. Es perfectamente plausible encontrar y rastrear elementos religiosos o del misticismo antiguo en el pensar heideggeriano, pero demostraré que no necesariamente es el eje fundamental cuando expresa que el poeta “ nombra lo sagrado” y ese rastrear además conlleva otra investigación.

⁸⁷ Félix Duque, *Sagrada inutilidad. (Lo Sagrado en Heidegger y Hölderlin)* p. 49.

La investigación sobre el arte que realiza Heidegger incluso no versa sobre el arte como tal, en tanto no se trata de una investigación más sobre el arte, sino que versa sobre la cuestión decisiva de la filosofía y el hombre, como bien apunta el doctor Arturo Leyte en su famoso *Post-Scriptum*. El ensayo de 1935 va en contra de la reducción del arte a la estética y como un ámbito separado de la subjetividad, pero también en contra de la llamada filosofía del arte (en sentido hegeliano); el arte pues, no es un contenido más entre otros (al lado de la lógica, y la ética) más bien el objetivo es una deconstrucción de la misma filosofía para intentar plantearse la pregunta acerca del sentido del ser.

La verdad ya no se puede comprender, después de leer el ensayo, asociada al aspecto teórico o a la lógica, cuestión que ya aparece mucho antes en el texto *De la esencia de la verdad* (1931). Es la lógica la que se deriva de la verdad y no al revés. Estas cuestiones dejan entrever que el arte pues, la obra, manifiesta de un modo más adecuado el conocimiento antes de su plasmación en proposiciones y conceptos. El texto, como bien defendemos, se enmarca en la tradición moderna, pero no se circunscribe totalmente a ella, en parte por lo que ya hemos defendido en este trabajo. Y si busca este sentido al que hacemos referencia y se encamina a una nueva estética de lo Sagrado, es porque el arte ya no devuelve en estos tiempos (como se insinúa en las páginas finales) la imagen de la naturaleza o la divinidad, así como tampoco nos devuelve nuestra propia imagen. La verdad como *Dichtung* indicaría una senda para preguntar por este sentido buscado.

III.III Dichtung y la tragedia del acontecimiento

Cuando Heidegger habla de la esencia de la verdad, (y ya lo habíamos esbozado en el primer capítulo) está hablando de un modo de acontecer especial. El acontecimiento mismo es la verdad desde ese conflicto del mundo y la tierra. Ahora este conflicto se da simultáneamente. No diacrónicamente sino de forma sincrónica. Y en esta simultaneidad ocurre la mostración de un mundo pero a la vez denota un ocultarse. Este tema requiere un detenimiento a pesar del esbozo del primer capítulo porque en ello radica el eje del *Dichtung* y por ende de la estética de lo sacro.

La verdad como relación estructural entre el ocultarse y el desocultarse remite a todo lo que es, pero no desde una totalidad como posición que pudiera entenderse como principio de razón o como una causa anterior que hiciera posible algo, sino bajo la singular totalidad de cada ser, y nunca reducida a un concepto. Ese es el significado de lo que antes habíamos denominado como integración en una experiencia.

El arte y la verdad no existen por separado para después unirse, etc. La verdad en la obra no sólo se manifiesta, sino que se crea y el mismo arte no es algo anterior que se viera realizado en la obra, sino que el arte nace de esa realización. Realización quiere decir “crear”, que es lo mismo que decir “traer delante”, y no es un traer desde una decisión subjetiva sino del movimiento del ser que hace aparecer un ente que antes no era y que después dejará de ser. Es sencillamente un proceso donde se trae delante una cosa en un paso poético del no-ser al ser (pero no como sucesión temporal como pudiera pensarse comúnmente) sino desde una temporalidad sincrónica como acontecimiento. Se muestra así, un tránsito, el des-ocultarse, la fractura en esa dialéctica del mundo y la tierra⁸⁸. Y aquí entra el tema de la historia. Cuando se dice que la obra es histórica no refiere a que ocurra “en” la historia, sino que surge con la historia de una vez, la historia se realiza también; por eso Heidegger plantea que la obra es constitutivamente histórica.⁸⁹

Ahora bien, el que la obra no salga de la subjetividad del artista sino que su ser remita a ella misma no implica que los hombres no intervengan. El mismo Heidegger desde *Ser y tiempo* comenta que sin Dasein no hay historia ni arte. El asunto es que el arte y la verdad no radican en una facultad humana, sino que esa facultad está ahí para recibir digamos, y cuidar algo que no sólo la antecede sino que la sobrepasa. Una facultad que está atenta al desocultamiento. El conflicto mundo-tierra no es algo que sea controlable por algunas de las facultades humanas. Tal conflicto sencillamente “es”. El ensayo pues, no es antimoderno, como si fuera ajeno a las determinaciones de la modernidad. El criterio más indicado sería un ensayo contra-moderno.

⁸⁸ Por demás, se cae en un error si se entiende mundo/tierra como categorías opuestas como en la metafísica, como naturaleza cerrada y mundo abierto o como cultura/natura (Jameson); cuando más bien este par se expone para desmontar cualquier opuesto metafísico. Los términos remiten a simplemente una comprensión doble de la verdad (el des-ocultamiento) que da cuenta de un único movimiento: el movimiento del ser de la cosa como acontecimiento.

⁸⁹ Cfr. *Op.cit.* p. 135.

Este mostrarse antes citado, está íntimamente ligado a lo Poético. “Todo arte en su esencia es poesía”, dice Heidegger en una parte del ensayo. La cuestión es que ya no se está hablando de una cualidad o género literario sino de la condición misma de la obra. Relacionado pues, a la poiesis griega del traer delante, al decir no como hablar algo, sino el sentido del decir que reúne, selecciona, une o separa. Pasándose así de la subjetividad a otra esfera: la del ser. Esto lo explica muy bien Arturo Leyte:

En realidad, antes de ser gramatical y delimitar solo la esfera de las palabras y las expresiones, el lenguaje acontece poéticamente y abarca todo, es decir, cada cosa, constituyéndola. Si cada cosa es desde el momento en que aparece enfrentada a otra -la madera al lado de y frente a la piedra- es porque se encuentra implícito y presupuesto un decir, un decir que consiste en unir y separar, que siempre ha discriminado ya la madera frente a la piedra o el color frente al sonido.⁹⁰

No obstante, la estética de lo Sagrado desde el Dichtung está marcada por el espíritu de la tragedia, (una tragedia diferente a la planteada por los griegos, pero que sin duda tiene su influencia de los antiguos y esto se verá a continuación). El ser, al ponerse sobre el ente, lo desoculta, pero al hacerlo el ser mismo se oculta. Es un movimiento del ser que abre un lugar, no después o antes sino otro espacio distinto que a su vez ya habitamos. Siempre todo sucede en ese doble des-ocultar, y que ya hemos mencionado en los capítulos precedentes. Por eso la verdad es lucha. Como lo dice en la *Introducción a la metafísica*: “una lucha dotada de saber, para que el ser, -antes de eso cerrado- surja como ente en lo que aparece”⁹¹. Y esto es lo que aparece en la tragedia griega y se hallaba en el imaginario griego. El sentido de la tensión o lucha para desocultar el ser, la verdad, que se ha intuido desde un asombro ante la existencia misma. Tragedia como modo del ser en el hombre. Y esta misma tensión pone al ente su totalidad, desde esa fractura o brecha, y que Heidegger en el ensayo sobre el arte nombra como rasgo o *Riß*. Obviamente no se trata del establecimiento de una unidad o totalidad singular a partir de un trazar un rasgo o generar un rasgo como desgarradura en sentido común. Esta cita en el propio ensayo esclarece lo

⁹⁰ Arturo Leyte, *Postscriptum al Origen de la obra de arte de Martin Heidegger*, p. 45.

⁹¹ Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, p. 196.

que estamos planteando: “Der Streit ist kein Riß als das Aufreißen einer bloßen Kluft, sondern der Streit ist die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden. Dieser Riß reißt die Gegenwendigen in die Herkunft ihrer Einheit aus dem einigen Grunde zusammen. Er ist Grundriß. Er ist Auf-riß, der die Grundzüge des Aufgehens der Lichtung des Seienden zeichnet.”⁹²

De aquí se deduce que estamos en presencia en términos estrictamente heideggerianos, de una experiencia trágica de lo poético. Esto es, porque en última instancia no se trata de mostrar un más allá intocable, sino todo lo contrario. Para cerrar esta cuestión, que ya dejé entrever en este mismo capítulo al hablar de una hermenéutica de la facticidad, haré un recuento resumido, así como también de lo que principal que se ha pretendido exponer.

Si hablo de una “estética” de lo Sagrado en la obra heideggeriana, es porque, aunque Heidegger plantee que el discurso estético moderno ha condicionado nuestra percepción sobre el arte, se intenta orientar un pensamiento sobre el arte pero que no repita sencillamente el proceso lógico reflexivo moderno del mundo y la naturaleza como espejo. Porque como ya mencioné en el primer capítulo, “el ver” por encima de todo procedimiento, o sea la imagen como tal, muestra que podemos analizarla, podemos reflexionar sobre ella, pero no podemos habitarla. No podemos vivir, habitar o entrar en las imágenes. Son una espectralidad, un simulacro, y por su esencia los objetos estéticos son inhabitables. El reclamo de Heidegger comienza a partir de este punto y la posibilidad de presentar un habitar poéticamente en el mundo. Dice Heidegger en el Epílogo añadido posteriormente al *Origen de la obra de arte*: “Die vorstehenden Überlegungen gehen das Rätsel der Kunst an, das Rätsel, das die Kunst selbst ist. Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen.”⁹³

Enigma aquí no significa algo oculto, desconocido, sino se está hablando de captar algo en su dimensión integral exclusiva, en su lugar irreplicable absoluto y peculiar. Abrir un camino de captación, otra mirada. Ese es el trasfondo de la intención heideggeriana de

⁹² “La lucha no es un rasgo o rasgadura en el sentido del desgarrarse de una mera grieta que se rasga, sino que la lucha es la intimidad de la mutua pertenencia de los que luchan. Dicho rasgo reúne a esos que recíprocamente se oponen, a los contrincantes, llevándolos hasta el origen de su unidad a partir de un fundamento único. Es el rasgo fundamental o plano. Es el rasgo que dibuja los trazos fundamentales del surgimiento del claro de lo ente.” *Op.cit.* p. 110.

⁹³ “Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma.” *Op. cit.* p. 140.

preservar el enigma del arte. Eso es la estética de lo Sagrado. De ahí que estemos ante una suspensión incluso de la ontología en sentido metafísico de teoría de las cosas. Ahora el arte no es una cosa entre cosas. Es, en el habla de Heidegger, “obra”. Ya no es el resultado de la unidad aristotélica de materia y forma; obra es un tipo de elaboración que permite entender la cosa pero dentro de ese ámbito total-singular-irrepetible. Entender su acontecer. Acontecer que, dicho sea de paso, se nos escapa constantemente porque nos movemos en la ilusión ideológica⁹⁴ de que podemos penetrar en las cosas. Por eso el objetivo de Heidegger es hacer ver este manifestarse y lo que podríamos llamar a estas alturas lo bello, sería el abrir y revelar este movimiento del ser, esta manifestación: “Dergestalt ist das sichverbergende Sein gelichtet. Das so geartete Licht fügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west.”⁹⁵

Aquí está muy cerca de la tradición clásica antigua en el sentido de que la belleza no se identifica con un símbolo o una cosa específica. Pero lo interesante del asunto y es lo que se pretende aquí demostrar en la investigación, es que en última instancia todo lo dicho en el ensayo, todo lo esbozado por Heidegger es para abrir la dimensión de la cosa, abrir ese ámbito fáctico más allá y libre de las categorías y universalismos y tecnicismos de la tradición moderna; lo cual lo aleja a su vez de cualquier ontología de la metafísica. Lo que busca pues, es una profundización de la hermenéutica de la facticidad que tiene su germen desde los años 1923 y 1924 cuando pronuncia sus famosas conferencias sobre el concepto de tiempo y elabora el curso sobre la hermenéutica de la facticidad. Por ende, no se habla de un trascender superior o escatológico, y se enuncia lo Sagrado desde un plano inmanente en donde lo sacrum permite descubrir lo que ya somos estando juntos. Es lo que comenta Giorgio Agamben (1942) en un apartado de su libro *La potencia del pensamiento* y que ya citamos en la primera parte de la tesis:

La existencia auténtica no tiene otro contenido que la existencia inauténtica, lo propio no es otra cosa que una aprehensión de lo impropio. Es bueno reflexionar sobre el carácter ineludible de lo impropio que está implícito en estas formulaciones. Incluso en el ser-para-la-propia-muerte y en la decisión, el *Dasein* no aferra más que su impropiedad, no se hace

⁹⁴ Es decir, lo ideológico como autoengaño de la conciencia, como alienación que considera tener el control de lo real mediante el cálculo y la dominación de la técnica y la naturaleza.

⁹⁵ Así es como se descubre y se abre en el claro el ser que se encubre a sí mismo. La luz del claro es la que dispone y ordena la luminosa aparición del ser en la obra. La luminosa aparición así ordenada en la obra es lo bello. La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento. *Op.cit.* p. 96.

dueño más que de una enajenación, no está atento más que a una distracción. Tal es el estatuto originario de la facticidad.⁹⁶

Este comentario de Agamben es revelador, y creemos que esta idea implícita en *Ser y tiempo*, conserva su espíritu en el proceder de lo Sagrado, lo cual se ha intentado demostrar a lo largo de estas páginas. Por eso mi valoración es que incluso en esta etapa segunda de evolución de su pensamiento, y a pesar de las evidentes lejanías teóricas en muchos sentidos, Martin Heidegger continúa a su manera (pero continúa), teniendo presente aquella tesis de su maestro Edmund Husserl: ¡A las cosas mismas! La meta pues, para el pensador, (como también para el poeta), nunca es arribar a un estado superior distanciado de aquello que supuestamente se pretende trascender o superar, la meta es justo conservar eso “otro lugar” pero que no está en ningún planeta sino en nuestro propio lugar, ése que ya ocupamos y es la obra de arte, al menos en la pretensión de Heidegger, la poseedora de la capacidad para ello. “La resolución precursora” de 1927 contiene la misma naturaleza. De eso trata la “decisión”. En el ensayo sobre el arte incluso explica esta cuestión: “Die in “Sein und Zeit” gedachte Ent-schlossenheit ist nicht die entschiedene Aktion eines Subjekts, sondern die Eröffnung des Dasein aus der Befangenheit im Seienden zur Offenheit des Seins. In der Existenz geht jedoch der Mensch nicht erst aus einem Innern zu einem Draußen hinaus, sondern das Wesen der Existenz ist das ausstehende Innestehen im wesenhaften Auseinander der Lichtung des Seienden.”⁹⁷

Este párrafo es clave porque aclara que no se trata de un dentro hacia afuera ni de un afuera hacia dentro como la experiencia mística. Todo va y todo viene desde el horizonte de la facticidad. Y por supuesto este abrirse es al mismo tiempo un “cuidar” como llama Heidegger, un preservar eso que ha sido abierto y que corresponde como tarea al hombre que ha asumido su finitud y ha ido al encuentro de eso distinto que se le ha revelado a través de la obra de arte. La experiencia estética de lo sagrado tiene que ver justamente con esa preservación.

⁹⁶ Giorgio Agamben: *La potencia del pensamiento*, p.395.

⁹⁷ “La resolución pensada en «Ser y Tiempo» no es la acción deliberada de un sujeto, sino la liberación del Dasein fuera de su aprisionamiento en lo ente para llevarlo a la apertura del ser. Pero en la existencia el ser humano no sale de un interior hacia un exterior, sino que la esencia de la existencia consiste en estar dentro estando fuera, acontecimiento que ocurre en la escisión esencial del claro de lo ente”. *Op.cit.* p. 116.

En un artículo sobre este texto heideggeriano acerca del arte, Hans G. Gadamer (1900-2002) nos aclara esto:

Ya en este análisis se abren así perspectivas que marcan el ulterior camino del pensar de Heidegger. Sólo el camino que pasó por la obra podía mostrar el carácter materialidad del útil [*Zeug*] y finalmente también la cosidad [*Dingheit*] de la cosa. Así como la ciencia moderna que lo calcula todo provoca la pérdida de las cosas y disuelve su «sostenerse en sí mismo no impulsado a nada» en factores de cálculo de su proyectar y modificar, así, por el contrario, la obra de arte representa una instancia que previene la pérdida general de las cosas. Tal como Rilke, en medio del desaparecer generalizado de la cosidad, glorifica poéticamente la inocencia de la cosa cuando la muestra a un ángel, el pensador también piensa esta pérdida de la cosidad reconociendo al mismo tiempo su preservación en la obra de arte.⁹⁸

⁹⁸ Hans Georg Gadamer: “La verdad de la obra de arte”, en: *Los caminos de Heidegger*, p. 10.

CONCLUSIONES

El objetivo fundamental de esta tesis era demostrar la posibilidad de una conformación o configuración de una estética de lo Sagrado en el ensayo de Martin Heidegger *El origen de la obra de arte*, a partir del análisis previo de las nociones de verdad, mundo y tierra como fundamentos primordiales de su concepción sobre el arte.

En este sentido, y conforme a la estructura propuesta al final de la Introducción, se procedió a exponer el concepto de “verdad”, en los marcos de la estética moderna, así como dentro de la concepción heideggeriana del arte, en tanto indicador esencial para la conformación de la pregunta acerca de lo estético como tal. Se dedujo, sobre todo a partir de la reconstrucción de la estética moderna, los variados vínculos que unen a esta disciplina con el pensamiento “aparentemente diferente” de Heidegger y se demostró, a partir de las exposiciones del concepto de fuerza de Baumgarten, la voluntad desde el cuerpo en Nietzsche o la relación entre la verdad y el arte en Hegel, las profundas herencias y recuperaciones que se hallan en el nuevo pensamiento heideggeriano que inunda esta primera mitad del siglo XX. La idea del sujeto estético como fuerza y no ya como un sujeto compuesto de predicados y propiedades, así como la necesidad de lo Absoluto en el arte de Hegel, por sólo citar algunos de los ejemplos estudiados, evidenció en buena medida lo que caracteriza al pensamiento heideggeriano en estos años 30. Es decir, la comprensión del arte fuera de lo que conocemos como mera contemplación o representación desde un sujeto pasivo-receptor de datos provenientes del objeto, o la consideración de la estética como una disciplina más entre tantas. Hegel, al igual que Heidegger, demanda una grandeza del arte más allá del entretenimiento y la decoración, y ambos coinciden en que el arte en la Antigüedad y el Medio Evo tenía un papel más allá de la mera representación. Poseía al respecto un carácter de verdad (una verdad dicho sea de paso no epistemológica cartesiana) que revelaba al hombre y a una comunidad su condición y el estado de cosas de una existencia histórica situada y determinada. Muchos teóricos del siglo XIX, entre ellos Hegel y Nietzsche entienden un paso o cambio de una concepción ontológica del arte a una concepción estética del arte al surgir el mundo moderno industrializado. Una cuestión que Heidegger traerá a colación cuando dicte la famosa conferencia sobre el arte en 1935.

Por otro lado, y conforme a la estructura mencionada en la Introducción, se expuso las diferentes categorías de lo sagrado, así como la descomposición del concepto de lo sacro como tal y su relación con la idea de verdad como acontecer o revelación (*aletheia* en sentido griego) para establecer así, los pilares de lo que se apoyaría el ensayo sobre el arte. Tales nociones desembocarían en la relación mundo-tierra, cuya dialéctica resultó clave para la comprensión de lo sagrado dentro del texto. Tal relación le permite a Heidegger -y así se pretendió demostrar-, establecer el vínculo del arte con lo sagrado. Se dedujo al respecto, que lo sagrado no estriba en un elemento trascendental o escatológico con connotaciones religiosas, sino se trata de un ámbito o espacialidad especial y que abre el mundo al hombre y le revela su propio ser en la historia. Cuando Heidegger habla del famoso contrajuego mundo/tierra está pensando una vía más fácil de explicar lo que luego más oscuramente aparecerá en los *Aportes a la filosofía*: el “Ereignis”, es decir el acontecimiento de la verdad del Ser. Y Lo bello, justamente Heidegger lo identifica con ese desocultamiento de la verdad en la obra de arte. No es algo que se alcanza o una verdad basada en el cálculo o la epistemología. Es la verdad como la apertura de un tipo de espacialidad o ámbito. Se trata de un acontecer de la verdad. Un acontecimiento diferente de los acontecimientos. Se deduce pues, que el arte entendido aquí como sagrado no tiene que ver con el hecho de que una pieza contenga alguna simbología religiosa o se intente transmitir algún mensaje sobre lo absoluto. Ni estamos en presencia de un campo religioso per sé. Más bien se trata de una inmanencia especial de lo real. Más bien de que el arte en general haga visible la raíz misma del ser y saque a la luz lo que se nos escapa en el mundo. Ponernos en el mundo desde algo distinto del mundo, (*anders*, como lo llama Heidegger).

El último objetivo trajo consigo la dilucidación de la cuestión heideggeriana del “Dichtung” (lo poético) en *El origen de la obra de arte* y con ello el poder enlazar lo precedente para el esbozo de una estética de lo Sagrado. Este último objetivo se corresponde con el último capítulo, que sintetiza los dos anteriores e hibrida cada uno de sus componentes, mostrando así un rasgo nuevo y que es el objetivo general: la estética de lo Sagrado.

Los resultados obtenidos de tal objetivo mostraron cómo la estética de lo Sagrado en Heidegger, apunta a la comprensión (y aquí aparece la herencia de la reflexividad estética moderna baumgarteniana) de un fenómeno que no ha sido generado por nuestro

entendimiento racional, sino se trata de una estética como fuerza, como un aprehender una cierta experiencia que nos es dada en su totalidad. Una experiencia integral de las cosas que obviamente es algo distinto de lo representado o simbolizado y que tiene lugar en la obra de arte como un fenómeno de apertura.

Para Heidegger la tarea del arte (la esencia del arte) es hacer acontecer y abrir la verdad del ente. Y esta operación es “Poesía” (Dichtung). La Poesía con mayúscula hace nacer el lenguaje como tal. La Poesía no toma el lenguaje ya dado para realizarse ella, ella lo crea. Y esta creación es de un carácter violento. Aunque esto suene raro para algunos heideggerianos. Porque el llamado “poner-en-obra-la-verdad”, muy peculiar de Heidegger, consiste en la violencia de arrancarnos de lo habitual y situarnos en eso que ha sido abierto por la obra. Cuando ocurre esto la obra es real, es verdadera. Es decir, la Poesía no es un género literario ni mucho menos, más bien aquí está tomada en el sentido de la *poiesis* griega, de desocultar algo que antes estaba oculto obviamente, pero no se trata de un revelar un ente de la nada sino se trata del desocultamiento de algo que ya de alguna manera estaba ahí. La poesía como un movimiento de determinación del ser. La obra de arte en este sentido es el puente para esto. Por eso, la estética de lo Sagrado alberga un elemento poético en su constitución y se sale de los marcos de una mera disciplina autovalorable y medible entre tantas. Más bien está relacionada a las actitudes, a las acciones, al saberse parte de una comunidad, al develamiento del velo de Maya, como diría Schopenhauer. Pero no el develar algo nuevo, sino que se mostró cómo en última instancia se trata de un abrir los ojos y generar un sentido para algo que ya ha estado ahí previamente. Un comprender como habitar poético que ya no se considera una operación cognoscitiva, sino una modalidad de existencia por la que la vida humana articula su mundo y su historia.

Las aportaciones principales de este proyecto investigativo van encaminadas al enriquecimiento de las teorías estéticas de la actualidad que justamente intentan trascender los muros de la academia e integrarse en los procesos sociales, aunque en última instancia se trate de un pensamiento crítico. Por otra parte, constituye otro granito de arena en los estudios sobre el pensamiento de Heidegger en el área de la estética y de lo sagrado, puesto que ambos campos no se dejan ver en toda su amplitud y dedicación en los estudios oficiales *in extenso* acerca del pensador alemán. En tal camino se abren futuras líneas

investigativas en el campo sobre la teoría del arte y posibles mostraciones de lo sagrado en la arquitectura, la literatura, etc., en el sentido fenomenológico en que ha sido expuesto aquí. Y pertinentemente, los estudios sobre lo sagrado y el arte resultan cruciales dado el panorama alienante y tecnificado de nuestra sociedad contemporánea que necesita volverse hacia el hombre y su esencia. Hacia el pensamiento y la poesía. Un carácter no trascendental sino justamente desde el plano de lo Real. Esto se expresa en la famosa frase de Heidegger en la entrevista con *Der Spiegel* en 1966: “Ya sólo un Dios puede salvarnos”⁹⁹

⁹⁹ Martin Heidegger, *Entrevista Der Spiegel*. p. 14.

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio, *La potencia del pensamiento*, 2.a ed. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

Baumgarten, Alexander, *Metafísica*, Prólogo, selección, traducción y notas Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Excursus, 2013.

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1959.

Carrillo Canán, Alberto, *La obra de arte y la presencia de la divinidad*, Madrid, Revista A Parte Rei, nro.16, Sociedad de Estudios Filosóficos, 2001.

Dewey, John, *El arte como experiencia*. trad. y pról. Jordi Claramonte, Barcelona, Paidós, 2008.

Descartes, René, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, Traducción y notas de E. López y M. Graña. Madrid, Editorial Gredos, 1987.

Dupréé, Louis, “El enigma del arte llamado religioso” en *The Review of Metaphysics*, Vol. XXIX, No.1, 1975, trad. Magdalena Holguín.

Duque, Félix “Sagrada inutilidad. (Lo Sagrado en Heidegger y Hölderlin)” en *Revista de filosofía*, núm. 35/106, México, editorial Universidad Iberoamericana, 2003.

Foucault, Michel, *La Arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 1979.

----*¿Qué es usted profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

---- *El Yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, la marca Editorial, 2003.

Gadamer, Hans Georg, *Hacia la prehistoria de la metafísica*, Córdoba, Alción Editora, 1992.

----“La verdad de la obra de arte” en *Los caminos de Heidegger*, trad. Angela Ackermann, Barcelona, Herder, 2002.

Gaos, José, *Introducción a El ser y el tiempo de Heidegger*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Garaudy, Roger, *Dios ha muerto. Un estudio sobre Hegel*, La Habana, Edición Revolucionaria, 1966.

Harries, Karsten, *Heidegger y Hölderlin. Los límites del lenguaje*, Vol. CXXV, N.º 141-144, Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1967.

----*Untimely Meditations on the need for sacred architecture. A seminar*. New Haven, Yale University, 2011.

----*Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Springer, 2009

Heidegger, Martin, *Aportaciones a la filosofía: acerca del evento*, trad. Dina Picotti, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003.

----*Arte y Poesía*, 2ª ed., trad. y pról. de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

----*Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. bilingüe, traducción Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, La Oficina ediciones, 2016.

----*Carta sobre el humanismo*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

----*Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

----*Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, traducción de Breno Onetto, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, 2001.

----*Construir, habitar, pensar*, ed. bilingüe, trad. Arturo Leyte, Madrid, La Oficina, 2015.

----*Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

----*El problema de la trascendencia y el problema de Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2004.

----*Hegel*, Prometeo Libros, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2005.

----*Identidad y diferencia*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, pról. Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos Editorial, 1990.

----*Ontología: Hermenéutica de la facticidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Universidad de Valencia, 1999.

----*La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*, trad. Jesús Adrián Escudero, Herder, Barcelona, 2005.

----*Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid, Editorial Trotta, 2000.

----*La historia del Ser*, trad. Dina Picotti, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2011.

----*La Proposición del fundamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

----*Platons Lehre von der Wahrheit*, Wegmarken, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1967.

----*Entrevista Der Spiegel*, Traducción Ramón Rodríguez, Madrid, Tecnos, 1996.

----*Kant y el problema de la metafísica* trad. de Gred Ibscher, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

----*¿Qué es metafísica?*, trad. de Xavier Zubiri, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2004.

----*Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Editorial Trotta, 2010.

----*Seminarios de Zollikon*, trad. Ángel Xolocotzi. México, Herder, 2013.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. De Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Hölderlin, Friedrich, *Gedichte, Sämtliche Werke*, tomo 1, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1992.

- Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Jiménez, Marc, *¿Qué es la estética?* Traducción Carme Vilaseca y Anna García, Barcelona, Idea Universitaria, 1999.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*. Trad. Manuel G. Morente, Madrid, Victoriano Suárez, 1958.
- Leyte, Arturo, *Postscriptum al Origen de la obra de arte de Martin Heidegger*, Barcelona, La Oficina Ediciones, 2016.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Martínez Marzoa, Felipe, *El sentido y lo no pensado. Apuntes para el tema Heidegger y los griegos*, Secretariado de Publicaciones, Madrid, Univ. De Murcia, 1985.
- Marion, Jean Luc, *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008.
- Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Buenos Aires, Editorial Planeta-De Agostini, 1993.
- El ojo y el espíritu*, Colección Biblioteca del Hombre Contemporáneo No. 40, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- Nancy, Jean Luc, *La imagen. Lo distinto*, Revista Laguna, nro.11 septiembre, Tenerife, ULL, 2002.
- Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2015.
- Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1981.
- Schapiro, Meyer, *The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh*, Berlin, Springer, 1968.

Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. introducción y notas de Martín Zubiria, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2016.

Solari, Enzo, *La raíz de lo sagrado. Contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.

Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.

Velasco, Martin, *Fenomenología de la religión*, Madrid, Ediciones Cristiandad S. L., 1978

Volpi, Franco, *Martin Heidegger. Aportes a la filosofía*, Madrid, Maia Ediciones, 2010.

ÍNDICE

Introducción.....	pág. 4
Capítulo I. El problema de lo estético en <i>El origen de la obra de arte</i> .	
I.I La estética como “verdad”. La verdad en el mundo moderno.....	pág.10
I.II La verdad como “estética”. La belleza como desocultamiento.....	pág.26
Capítulo II. El problema de lo sagrado en <i>El origen de la obra de arte</i>	
II.I Lo sagrado como mundo circundante.....	pág.40
II.II Mundo y tierra.....	pág.47
Capítulo III. Habitar poéticamente esta tierra. La conformación de una estética de lo Sagrado.	
III.I El conflicto mundo-tierra desde el Dichtung. Hacia una nueva estética.....	pág.56
III.II Dichtung y verdad.....	pág.65
III.III Dichtung y la tragedia del acontecimiento.....	pág.77
Conclusiones.....	pág.84
Bibliografía.....	pág.88